مطبوعات المجمع العلمي العراقي

بناء الصّورة الفنّية في البيان العربي

موازنة وتطبيق

تأليف

الدكتور كامل حسن البصير

عضو المجمع العلمي العراقي
الاستاذ في كلية الآداب
الجامعة المستنصرية



مطبعة المجمع العلمي العراقي

١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

مطبوعات المجمع العلمي العراقي

بناء الصورة الفنية في البيان العربي

موازنة وتطبيق

تاليف

الدكتور كامل حسن البصير

عضو المجمع العلمي العراقي
الاستاذ في كلية الآداب
الجامعة المستنصرية



مطبعة المجمع العلمي العراقي

١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧ م

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

للاستاذ الدكتور احمد مطلوب

الصورة مصطلح نقدي عرفه القدماء والمحدثون ولعل الجاحظ أقدم من أشاروا اليه حين عدّ الشعر صناعة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير. واستقرّ هذا المصطلح بين يدي عبد القاهر الجرجاني الذي انطلق في تفسير اعجاز القرآن ، وظلّ بعده في منأى عن الدراسات النقدية والبلاغية لان النقد وقف عند التقليد في عهد طغى فيه الشرح والتلخيص .

وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود الى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين ، وبعد أن اخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة . واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها وتعدّد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديد معناها . وظهرت دراسات تأخذ من القديم أو من الجديد فحصل التباين وحدث الاختلاف ووقع الافتراق . وحاول بعضهم أن يوفق بين التراث والتيارات الأجنبية فأخفق ؛ لان لكل أمة روحا تسري في الابداع وتصوّره . ومن هنا كانت الحاجة ماسّة الى استخلاص الأصول من الأدب العربي قديمه وحديثه ، وهي حاجة تمليها الذات العربية والنظرة العلمية .

وقد نهد الاستاذ الدكتور كامل حسن البصير لهذه المهمة ووضع كتاب

« بناء الصورة الفنية في البيان العربي » ليكون موازنة وتطبيقا يرسم فيه سبيل البحث الحر والنظر الثاقب • وقد انطلق من روح الأدب العربي فأقام كتابه على ستة أبـواب تحدث في الأول منها : عن الصورة بين التراث العربـي والمدارس النقدية الاوربية •

وفي الثاني : عن الصورة الفنية بين النقاد الاوربيين والدراسات النقدية العربية المعاصرة •

وفي الثالث : عن الدراسات التقليدية للصورة الشعرية التراثية •

وفي الرابع : عن البيان العربي والصورة الفنية •

وفي الخامس : عن الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية •

وفي السادس : عن الصورة الفنية بين الاصالة والتقليد •

واتخذ الدكتور البصير منهج العرض والتحليل والموازنة سبيلا فتوصل الى نتائج تختلف عما وصل اليه الباحثون ممن ارتبطوا بالقديم كل الارتباط ، أو الذين انفصلوا عن التراث وابتعدوا عن روح الأمة العربية وأدبها • وهي نتائج تحمد له ؛ لانها مبنية على استقلال في التفكير ، وهذه أول حسنة لـه وسترضي قوماً وتغضب آخرين • وحسبه انه عرض الرأي غير هيّاب ممـا سيثار حوله من جدل حاد ونقد عنيف •

والحسنة الثانية : ــ وهي الأهم ــ اظهار أصالة الفكر العربي وتقدمه على الفكر الغربي في بعض القضايا النقدية والأدبية ، اذ استطاع أن يعرض عرضا حسنا لمـا كان عند العرب ويوازنه بما لدى الغربيين ، ووفق في العرض والموازنة وأظهر أصالة العرب وسَبْقَهم في هذا الميدان •

والحسنة الثالثة : انـه لم يسلّم بما قاله العرب المعاصرون في تحديد الصورة وتحليلها ، ونقد مناهجهم وآراءهم وانتهى الى أنهم خلطوا فيمـا كتبوا ووصلوا الى ماتنكره اللغة العربية وبيانها الساحر • ولوانهم نظروا الى

المسألة بوعي واجالة فكر لوصلوا الى نتائج باهرة ترضي العقل وتهزّ الذوق وتدعو الى الاعجاب •

والحسنة الرابعة : انه كان يأخذ بالرأي ان كان مبنياً على الذوق ونابعا من الحكمة ومعبراً عن الاصالة ، ويرفض التمحل الذي يلوي عنق الأدب ويحيل البحث ركاماً من آراء متناقضة ونتائج مبتسرة وخواطر مبعثرة •

والحسنة الخامسة : انه استخلص مفهومه للصورة من البيان العربي الذي واكب الأدب وتطور بتطوره ومثّل روحه وأصالته • وقد يكون هذا غريبا على المقلدين والمجددين لانه لايحمل المصطلحات القديمة ــ وان كان المؤلف قد اعتمد عليها واستخلص منطلقاته منها ــ ولايتمسك بالمصطلحات المنقولة لبعدها عن روح الأدب العربي وأصالته •

والحسنة السادسة : انه طبق مصطلحاته وآراءه في تحليل الآيات القرآنية الكريمة والشعر العربي البديع ، ولم يتخذ من المصطلحات الرائجة دليلا ، فجاء تحليله رائعاً ليس فيه تحطيم للصور والمعاني ، وليس فيه اغراق في التمحل والتأويل •

والحسنة الأخيرة ــ وان لم تكن أخيرة ــ : انه كان عربياً في ألفاظه واسلوبه •

ان كتاب « بناء الصورة الفنية في البيان العربي » يمثل وجهة نظر تنطلق من الاصالة العربية ، وانه سيرضي قوماً ويغضب آخرين ، ولكنه يبقى دليلاً على الرأي الحر والنظر الثاقب والتأمل العميق « وفي ذلك فليتنافس المتنافسون » •

احمد مطلوب

بغداد ــ الجمعة
١٢ ربيع الأول ١٤٠٧ هـ
١٤ تشرين الثاني ١٩٨٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهـــيد

هذا لون من البحث في الدراسات الأدبية ، ربما يصح : أن نطلق عليـه مصطلح « النقد الأدبي الموازن » تسمية تميزه عن المباحث النقدية العامة ، وذلك لثلاثة أسباب متلازمة : ـ

أولها : ان موضوعاته تتوزع بين محورين متوازيين هما : محور الفكر العربي ، والنظرات الأوربية بجذورها الاغريقية والرومانية •

وثانيها : ان منهجه يعتمد على الموازنة بين ماذهب اليه الباحثون العرب والنقاد الأوربيون ومدارسهم بهذا الشأن أو ذاك من شؤون الصورة الفنية وما يتصل بها من قريب أو بعيد •

وثالثها : أن غايته هي ارساء أوجه التوافق والتباين بين المفاهيم العربية والاتجاهات الأوربية تجسيداً لظاهرة الاصالة والتقليد في مضمار الصورة الفنية نظرية وتطبيقاً •

لقد تخصص هذا اللون من البحث بموضوعاته ومنهجه وغايته في دائرة محددة سعت جاهدة : أن تحيط بالصورة الفنية وتستقل بها في بناء نظرية الأدب ، لأن هذه الشريحة من هذه النظرية تشكل جوهر الصراع الفكري والفني بين الاصالة والتقليد على مائدة التراث الانساني وتطوراته المعاصرة •

المعروف : ان الباحثين ينقسمون بين يدي هذه المـائدة على فريقين متخاصمين :ـ

فريق يرى ضرورة أن يكون ما على هذه المـائدة من النتاج الفنى لوناً

واحداً تذوب فيه خصوصيات الأمم وتتلاشى لهذا المقصد أو ذاك من المقاصد غير العلمية وغير الانسانية • وفريق يعتقد أن الاحتفاظ بخصوصيات الأمم وتمايزها غنى ما بعـده غنى للتراث الانسانى ، اذ تبقى جنته زاهية بألوان متباينة من الثمار التي تزين الحياة الفكرية ، وتبعث دم التجدد في أوصالها •

يعود تخاصم هذين الفريقين على ذلك النحو الى عوامل فكرية وسياسية ، لاتتبرأ من نزعة السيطرة ، ولا تخلو من المقاومـة ، ومن هنا يكتسب بحثنا هذا أهمية في أيامنا هذه التي ينبغي أن تتجرد فيها للدفاع عن أصالتنا •

وأياً كان فان هذا البحث قد تأمل في موضوعاته غاية التأمل ، وأستقرى المناهج بين يديه ، وناقش الغايات التي أجهد كل باحث نفسه في الوصول الى تحقيقها ، وحدد بعد ذلك كله مادته ، واختـار منهجه ، ورسم مقصده ، ثم انطلق في رحلة طويلة ، امتدت قروناً من الزمن وخاضت في ميادين فكريـة وفلسفية وبلاغية ونقدية تنوعت بين القديم والحديث وتلونت من الاصالـة الى التقليد •

لقد توزعت هذه الرحلة على مراحل زمنية وموضوعية : فصلنا الواحدة منها عن الأخرى بباب ، وأفضنا في كل باب بفصول ٍ لها مباحثها المتخصصة ، فقام بناء بحثنا على ستة أبواب متتابعة : ـ

درسنا في الباب الأول مفهوم الصورة وطبيعتها بـين التراث العربي والمدارس النقدية الأوربية ، على وفق منهج تاريخي تحليلي موازن ، وذلـك لنرسم الخطوط العامة المميزة لهـذا التراث عن تلـك المدارس فيما يتعلق بالصورة مصطلحاً ومدلولاً ومصدراً ووسيلة وخصائص وأهدافاً •

وبحثنا في الباب الثاني الدراسات المعاصرة للصورة من نقاد أوربيين الى باحثين عرب : ألموا بحـد الصورة وتعريفها في مباحثهم النقدية العامة ، فمشينا خطوة بهذا الباب نحو تلمس التخصص في مبحث الصورة الذي كاد

يطغي على الدراسات البلاغية والنقدية العربية المعاصرة ، ويزحزح الموروث البلاغي العربي من مكانه •

وحللنا في الباب الثالث دراسات عربية متخصصة في بحث الصورة الفنية بناءاً تعبيرياً بدا في الشعر العربي الموروث ظاهرة عامة في هذا العصر أو ذاك ، وظاهرة متميزة في شعر شاعر من الشعراء •

لقد تحزمت دراستنا في هذه الأبواب الثلاثة بمعايير نقدية ، لذلك لم تكتف بمجرد العرض والتحليل والموازنة ، وانما استندت الى اتجاه تقويمي يسجل الموقف ، ويجسده ، ثم ينهال عليه نقداً وتقويماً ليهيّىء الساحة مغرساً ليست فيه بذرة دخيلة ولا تلم به ريح غير أصيلة •

وبين يدي هذا المغرس جاء الباب الرابع ليطرح مفهومنا الخاص عن الصورة الفنية منبتاً وطبيعة وأضرباً وأنماطاً ، فانبنى هذا المفهوم من مادة البيان العربي الموروث دراسة وشواهد ، وقام في ضوء بعث هذا البيان نظرات متجددة ، لها جذورها في التراث ، ولها حيويتها من تطور البيئات وتطاول العصور ، ولها غايتها من منازلة ماهو دخيل ومحض ماهو أصيل •

واثر هذا الباب نظرية أقبل الباب الخامس دراسة تطبيقية ، تناولت الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية التي ترسخت أضربها وأبنيتها ميلاداً ، وأدت عن شتى مناحي الحياة الذاتية والفكرية في خضم أحداث ألمت بالأمة العربية قبل ظهور الاسلام وبين يدي القرآن الكريم ، ثم انكشفت عن شعر هذه الأمة فناً في معترك الحياة •

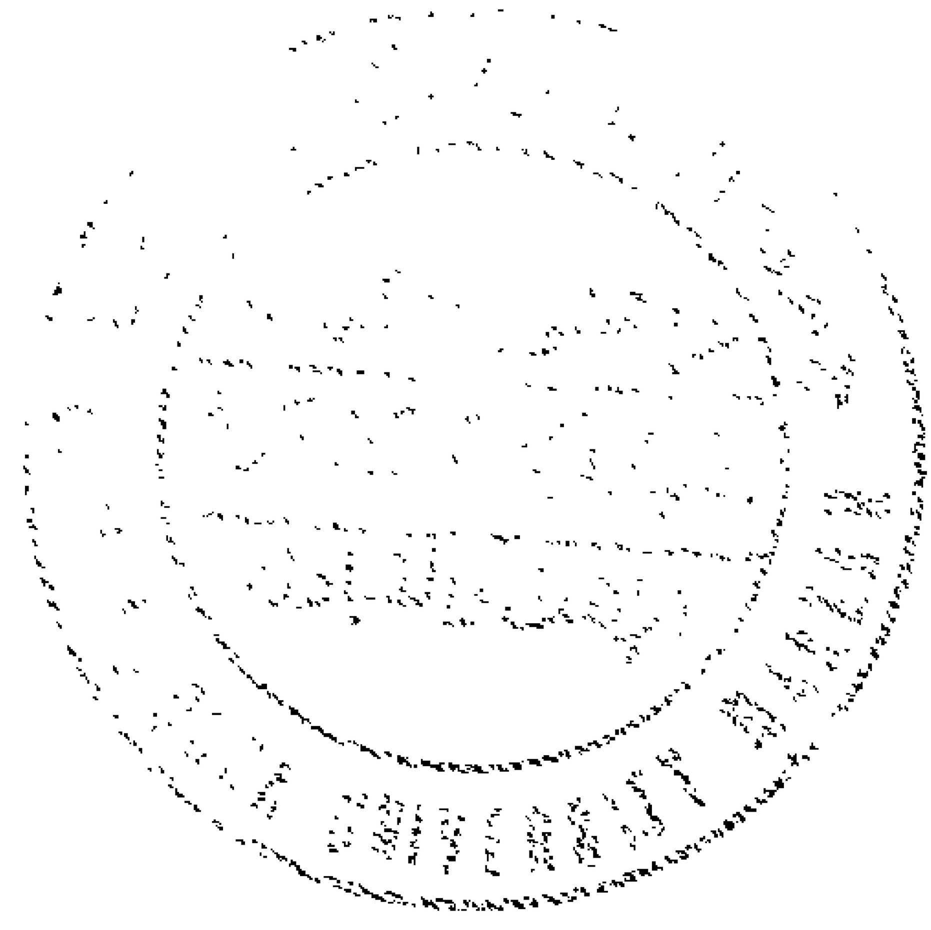
أما في الباب السادس فقد تابع البحث في ضوء معايير الأصالة والتقليد تطور الصورة الفنية في بناء القصيدة العربية ، وهي تخوض التجارب الذاتية والفلسفية والحضارية ، وتخرج منها مستقرة في تجدد ومتطورة في توازن : اذا كانت عواصف الغرابة والتغرب والتقليد قد ألمت بها في أيامنا هذه فان النتيجة لم تتعد مظاهر من الخلل في شعر هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء

المتحمسين لغير تراثهم والمنقطعين عن اصالة المعاصرة في حياة أمتهم عن قصد أو عن غير قصد •

ان هذا البحث بأبوابه تلك يشكل وجهة نظر لايمكن أن يكون قد وصل الى الكمال مادة ومنهجاً وغاية ، لأن الكمال أمر لا ينبغي أن يحلم به الانسان مهما أوتي من قدرة وامكانات واذن فهذا البحث لا يخلو من نواقص نرجو أن ينظر اليها على أساس أن غايتنا هي خدمة الحقيقة العلمية وكفى بهذه الغاية مطلباً للباحثين •

ومن الله العون والتوفيق

د • كامل حسن البصير
٢٨ صفر ١٤٠٧ م
١/١٠/١٩٨٦ م



الباب الأول

الصورة بين التراث العربي والمدارس النقدية الأوربية

الفَصلُ الأوَّلُ

الصورة في التراث العربي

الملاحظ ان مصطلح البيان يأتي مرادفاً لمصطلح البلاغة حيناً ويضيق عنه حيناً آخر في مصنّفات قديمة[١] ومراجع[٢] وان كان في الوقت ذاته يقتصر في معظم كتب البلاغة على أساليب التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية .

ونحن حين نديره في هذا البحث نريده مؤدياً في جانبه النظري عن فن القول ونبتغيه في جانبه التطبيقي علماً له قواعده وضوابطه في دراسة هاتيك الأساليب ، ومن هنا نرانا نبيح لبحثنا أن يستعمل بدلاً عنه مصطلح البلاغة الذي تخصصت به طائفة كبيرة من المصادر والمراجع .

وأياً كان فان الباحثين قد درسوا مسألة الأصالة والتقليد في البيان العربي من جانبها النظري وقد أدلينا مع هؤلاء الباحثين بدلونا[٣] منتهين الى ان نظرية الأدب العربي بشتى جوانبها النظرية والتطبيقية أصيلة في مصادرها ومناهج دراستها وأهدافها . ان ما انتهينا اليه ـ قناعة وايماناً ـ ربما لم يكن قد حسم الأمر لاسيما في موضوع بناء الصورة الفنية الذي جردنا له

---

(١) البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب .

(٢) البيان العربي : د. بدوي طبانة .

(٣) ينظر القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب . فرزة من : مجلة المجمع العلمي العراقي ـ الجزء الرابع ـ المجلد الرابع والثلاثون ـ ذو الحجة ١٤٠٣ هـ تشرين الاول ١٩٨٣ م .

هذا البحث ، وعليه فان العودة الى هذه المسألة في عجالة تناقش نصوصاً لم نناقشها فيما مضى لا تضير ولا تستوي كلاماً معاراً ومكروراً .

واذن فما هذه النصوص في مسارها التأريخي الموجز الذي يكشف عن الصراع الفكري للأمة العربية قديماً وحديثاً في مضمار البلاغة ؟ .

دعوى التأثير الأجنبي في البيان العربي : ـ

لملم الجاحظ معظم هذه النصوص ورواها في سند ضعيف قائلاً : « اخبرني أبو الزبير كاتب محمد بن حسان . وحدثني محمد بن أبان ولا أدري كاتب من كان »(٤) .

فأكتفاء الجاحظ هنا بكناية الراوي الأول وجهله بتبعية الراوي الثاني أمر لانستطيع أن نستنتج منه غير حقيقة واحدة : تؤكد أن الجاحظ وهو الباحث المدقق أراد بهذا اللون من الاسناد أن يلقي الشك في نفوسنا ازاء ما يروي ويدوّن .

واذا كان السند القديم لايستجيب لقواعد الجرح والتعديل بسهولة ويسر فلربما لا يستوي حكمنا على سند الجاحظ هذا مقبولاً كل القبول ، وعليه فنحن نتجاوزه الى متنه الذي يقرر قائلاً . « قيل للفارسي : ما البلاغة ؟ قال : معرفة الفصل والوصل . وقيل لليوناني : ما البلاغة ؟ قال تصحيح الأقسام ، واختيار الكلام . وقيل للرومي : ما البلاغة ؟ قال : حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الاطالة »(٥) .

ففي هذا النص تبعث الامبراطورية الساسانية في شخص الفارسي المجيب سائله ، وتعيد الامبراطورية الرومانية الكرة في مساجد البصرة وريثة للثقافة اليونانية .

(٤) البيان والتبيين : الجاحظ جـ ٨٨/١ .
(٥) المصدر السابق جـ ٨٨/١ .

يقتنع بعض الباحثين المعاصرين ـــ كما سنرى ـــ بهذا كله ويبنون عليه أحكامهم المعروفة . ولكن السؤال العلمي يفرض نفسه هاهنا متسائلاً : اذا كان الفارسي قد قال مقولته تلـك حقاً وكان اليوناني والرومي قد حررا قاعدتيهما يقيناً فهل عبّروا عن خصائص البلاغة بألسنتهم وأتوا بمميزات بيانية يجهلها الأدب العربي في أصالته التي لا يماري أحد من الغلاة فيها قبل اتصال الأمة العربية بهذه الأمم في عصر ماقبل الاسلام ؟ !

ان الوصل والفصل اللذين رآهما الفارسي البلاغة كلها ـــ ميزة تنفرد بها اللغة العربية وينماز بها أدبها على حسب علمنا قياساً الى اللغة الفارسية وأدبها . وهذه الحقيقة ان كانت في حاجة الى نصوص في نظر من لا يعرف الفارسية ، فان تفنن العربية في أساليب الفصل والوصل خبراً وانشاءاً في أبرز موضوعات علم المعاني العربي دليل لامرد له . على أن الوصل والفصل لـم يكن غريباً على البيان العربي في المصطلح والبناء اللغوي .

وفي هذا السياق من منهج البحث نتساءل قائلين ما الجديد الذي يكتسبه البيان العربي من مفهوم البلاغة عند اليونان تصحيحاً للأقسام واختياراً للكلام، ومدلولها لدى الرومان حسن الاقتضاب عند البداهة وغزارة يوم الاطالة ؟ ! .

ليس للباحث المنصف الا أن يرى هذا المدلول للبلاغة في نسبته الى الرومي وذلك المفهوم في الصاقه باليوناني لا يغنيان في البيان العربي نقيراً ولا يجديان فتيلاً ، وانما يجديان اشـارتين مبهمتين بمصـطلحات عربيـة . ويبدو أن المتشبثين بأذيال ماهو أجنبي عن الأمة العربية كانوا يلحفون في هذا المنحى ويلحون عليه ، مما نرى الجاحظ يسترسل في روايات شبيهات تلك النصوص وتثبيتها من غير تمحيص وتدقيق فينقل عن معمر ابي الاشعث أنه قال : « لبهلة الهندي أيام اجتلب يحيى بن خالد أطباء من الهند .... ما البلاغة عند الهند ؟ قـال بهلة : عندنا من ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسـن ترجمتها لك ، ولم أعالج هذه الصناعـة فأثق من نفسي بالقيام بخصائصها ،

وتلخيص لطائف معانيها »[٦] .

يقرر النقد الداخلي باطمئنان : ان أطباء الهند هؤلاء لم يكونوا صلة بين بلاغتهم والبلاغة العربية وان بهلة قد أكد أن صحيفتهم في هذا الباب تستوي بعيدة في مكتبات الهند وانه لايحسن مافيها من صناعة فن القول شأنه في هذا شأن زملائه الأطباء الهنود الذين وفدوا على البلاد العربية في ذلك الزمن غرباء في ألسنتهم أجانب في بلاغتهم . ومع هذا فان أبا الأشعث يروي الصحيفة التي نَوّه بها بهلة من بعيد ويتلقفها عنه الجاحظ متسامحاً في تجاوز الاستفسار عن مصدرها بعد أن انقطعت الصلة بين هذا المصدر وأبي الأشعث اقراراً منه بذلك .

واذا كان هذا النقد الداخلي لايقنع دعاة التأثير الأجنبي في البيان العربي فان مايلفقه أبو الأشعث صحيفة للهند في البلاغة ربما يكفي وسيلة الى اقناعهم ، وآية ذلك ان ماجاء في هذه الصحيفة معايير عربية قديمة جرت في العرف العربي بشأن الخطيب وصفاته والألفاظ وخصائصها وتنقيح الأساليب ومقداره فروى قائلاً : « أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة . وذلك ان يكون الخطيب رابط الجأش ، ساكن الجوارح ، قليل اللحظ ، متخير اللفظ لايكلم سيد الأمة بكلام الأمة ، ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرّف من كل طبقة ، ولا يدقق المعاني كل التدقيق ، ولايُنقح الالفاظ كل التنقيح ، ولا يصفيها كل التصفية ، ولا يهذبها غاية التهذيب »[٧] .

ان هذا النص يرجع في جانبه الفكري الى المجتمع العربي الذي دان للخطيب سيداً وقائداً لابد من أن تتوفر فيه تلك الصفات ، ويرجع في جانبه البلاغي الى مذهب العرب في تقويم الشعراء المبالغين في تنقيح قصائدهم عبيداً

---

(٦) المصدر السابق ج ٩٢/١ .
(٧) المصدر السابق ج ٩٢/١ - ٩٣ .

للشعر وتصوير الشعراء غير المبالغين في ذلك جارين على السليقة والطبع •

ومن هنا فان هذا النص بمضمونه ومصطلحاته بضاعة العرب ردت اليهم على الرغم مما أحاط بها من زور التحمس للأجانب والميل عن اصالة الأمة •

وتمضي السنون عصراً بعد عصر ، حتى تسجل على لوح التأريخ زهاء اثني عشر قرناً من أيام الجاحظ ، فنسمع باحثاً مثل الدكتور طه حسين يتعلق بأذيال اشارة موجزة صاغها السجع المتكلف مقررة في دعابة أن النثر العربي بدأ بعبد الحميد وانتهى بابن العميد فينسج عليها حكماً بلاغياً حاسماً يزعم : ان هناك كتابة عبد الحميد المتأثرة بالثقافة اليونانية المعتمدة على الترتيب والمنطق • وكتابة أخرى عنيت بالفن اللفظي والزخرفة اكثر من المعنى • هاتان الطريقتان من النثر نفسها تقابلها طريقتان في البيان فهناك بيان قام على بيان اليونان ومنطقهم وهو مانجده عند أصحاب المنطق وعند قدامة •

وبيان آخر قد تأثر بالحضارة الفارسية والأدب العربي من بعيد وهو هذا البيان الذي نجده في كتاب الصناعتين وأساسه العناية الفنية[٨] •

وفي يقيننا أن منهج الدكتور طه حسين في حكمه هذا لايختلف عن منهج أبي الاشعث في رواية الصحيفة المنسوبة الى الهند ، فكلا الرجلين يأتزران باشارات عابرة ثم يفيضان في دحرجة الكلام ، وكلاهما يتجاهلان اصالة البيان العربي وانفراده بخصائص أغنته عن أن يقتبس من بيان هذه الأمه أو تلك • واذا كان بين الدكتور طه حسين وأبي الاشعث من فرق فان هذا الفرق يتمثل في نية ابي الاشعث ومراده ، اذ ربما لم يكن الرجل في ذلك الزمن السحيق متقصداً الانحياز الى الهند فيما فعل ، أما الدكتور طه حسين فانه كان على وعي تام مما ينوي ويروم ، ذلك لأنه أسهم بجهده كله في الصراع

---

(٨) راجع من حديث الشعر والنثر ص ٧٩ •

الفكري بين العرب أمة أصيلة في تراثها التليد وفي تطلعها الطريف ، والمعسكر الغربي في ثقافته الأوربية المعاصرة التي تنتمي الى اليونان مصدراً ومادة وتسعى الى كسب المعركة الفكرية في ميدان السياسة والاقتصاد حضارة تبتلع شعوب العالم الثالث ، فكان يرى فيما قرره بشأن التأثير الأجنبي في البيان العربي ان هذا التأثير اذا كان تاريخياً على ذلك النحو فلا بأس في أن يمتد سلطانه الى أيامنا هذه ويخيم على الأدب العربي منهجاً في الشك ومادة في التجديد وشرقاً أوسطياً في انتمائه المعاصر •

ولعله من نافلة القول أن نرد هاهنا على الدكتور طه حسين في تسمية قدامة بن جعفر تلميذاً للبيان اليوناني لأنه قد أخطأ كل الخطأ[9] في نسبة كتاب بعنوان (نقد النثر) الى قدامة بن جعفر ولأن قدامة بن جعفر في رأينا[10] كان له مذهبه العربي الأصيل في حد الشعر وان مذهبه هذا كان يناقض كل المناقضة مفهوم الشعر عند أرسطو •

أما أبو هلال العسكري الذي زعم الدكتور طه حسين أنه يرجع الى البيان الفارسي مصدراً ومنهجاً فان أحداً من الباحثين القدامي والمعاصرين لايشك في أنه على مذهب الأدباء في البلاغة وهو المذهب الذي يجري في خط مستقيم ازاء المدرسة الكلامية التي يشخصها الباحثون نقيضاً له في البلاغة العربية •

وأياً كان الأمر فان البيان العربي اذا كان على هذا النحو بين الأصالة والتقليد نظرياً فانه يستوي أصلاً في الجانب التطبيقي لاسيما في موضوع الصورة الفنية •

---

(٩) راجع مقدمة كتاب البرهان في وجوه البيان .

(١٠) راجع منهجية الأدب المقارن بين النقد الاغريقي والتراث العربي فرزة من : مجلة المجمع العلمي العراقي ـ الجزء الرابع ـ المجلد السادس والثلاثون ربيع الاول ١٤٠٦ هـ كانون الاول ١٩٨٥ م .

واذن فما الصورة الفنية في البيان العربي مدلولاً في اللغة التي دونت المعجمات مادتها بشتى صيغها ؟

الصورة لغــة : ــ

يقتضي تمثل معاني لفظة الصورة وتجسيد مدلولاتها لغة : أن نلتمس أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها .

الملاحظ أن امهات المعجمات العربية لاتسعفنا في هذا المرام وفاء وغنى ، فابن فارس يجابهنا في مطلع حديثه عنها قائلاً : « الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق »(١١) .

والبرهان الذي يوآزره في هذا المذهب ويمنحه الدليل : أن عين اللفظة وردت واواً وياءاً بمعنى واحد قال الأزهري : ورجل صَيِّر" شَيِّر" أي حَسَنُ الصورة والشارة)(١٢) .

ومهما يكن شأن أصولها واشتقاقها فالمتفق عليه أن لفظة الصورة اسم مصدر من فعل رباعي ورد مصدره قياساً بصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في شيء والشيء يتقبل التأثير اذ قيل في اللغة (وقــد صوّرَه فتصوّر)(١٣) والسؤال يتساءل هاهنا عن معنى فعلها الثلاثي ومدلوله عس أن تنكشف معاني المــادة ومدلولاتها كافة ؟ .

وردت صيغة الفعل المــاضي الثلاثي للمــادة أجوف ، عينه في المــاضي ألف وفي المضارع ياء ودار في معناه ومدلوله احدى أخوات كان بمعنى يفيد التحويل والتغير ، فيقال : « صار المــاء ثلجاً » أي تغير من حالته السائلة الى حالة صلبة وتحول من شكل الى شكل .

---

(١١) معجم مقاييس اللغة مادة (صَوَرَ) .
(١٢) لسان العرب مادة (صير) .
(١٣) المصدر السابق .

وعليه فمادة الصاد والعين الجوفاء والراء تحمل لنا جرثومة الفعل الذي يعتري شيئاً من الأشياء فيجسده في شكل آخر ويمثله في هيئة أخرى ، ومن هذه الجرثومة أصلاً يتفرع الفعل الرباعي صير وصور :ـ

أما الفعل صير فمعناه جمع الأشتات ولملمتها ثم جعلها كياناً حياً متحداً •

أما الفعل صور فانه يستوي معيناً للفظة الصورة ، وهذه اللفظة قد جرت في النصوص العربية الأصيلة فروعاً من المعاني : ـ

أولها : الشكل عامة قال ابن سيدة : الصورة في الشكل والجمع (صُوَرٌ ، وصِوَرٌ، وصُوْرٌ)[١٤] بضم الصاد وكسره وفتحه • والشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير أن يؤدي عن لبه وجوهره ، وآية ذلك مانقله الجوهري عن الكلبي في قوله تعالى : « يوم يُنفَخُ في الصُّورِ »[١٥] ويقال هو جمع صُورَة ، مثل بُسْر وبُسرة ، أي ينفخُ في صور الموتى الأرواح قال : وقرأ الحسن : (يوم ينفخ في الصُّوَر)[١٦] بفتح الواو •

فالصورة في هذا التأويل تعني الجسم الذي فارقته الروح فبدا مواتاً لاحياة فيه وخواء لالب يحييه • وفي يقيننا ان هذا المعنى اللغوي للفظة الصورة هو الأساس الذي اعتمد عليه الباحثون الذين رأوا ان مدلول الصورة اصطلاحاً يقتصر على ألفاظ النص الأدبي وشكله الظاهر من دون معناه ومضمونه •

وثانيها : الوجه من الانسان ، ففي حديث ابن مقرن (أما علمت أن الصورة محرّمة ؟ أراد بالصورة الوجه ، وتحريمها المنع من الضرب واللغم على الوجه ؛ ومنه الحديث كَرِه أن تُعْلَم الصورة ؛ أي يجعل في الوجه

(١٤) المصدر السابق نفسه .
(١٥) سورة طه الاية ١٠٢ .
(١٦) لسان العرب مادة (صير) .

كيّ أو سِمَة)[*] وبدهي أن هذا المعنى يخلع على لفظة الصورة ظلالاً من الشمول اذ يمثل الانسان كله في موضع حسن هو قوامه وهيبة شخصيته ، ذلك لأن الوجه جزءٌ يدل مجازاً على الجسم الحي جميعه ويستوي سفيراً لصاحبه في روحه وفكره .

وفي اعتقادنا أن هذا المعنى للصورة قد حررنا من الانزواء في حد ظاهر الشيء والانحباس في قشرته وجعلها دالة على الجسم والروح فانبسط أساساً لمدلول الصورة في نظر الذين يرونها دالة على ألفاظ النص ومعناه ومؤدية عن شكله ومضمونه معاً .

وثالثها : الهيئة بشتى جوانبها من شكل وأمر وصفة ، ففي الحديث : (أتاني الليلة ربّي في أحسن صورة . قال ابن الاثير : الصورة تردُ في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته . يقال : صورة الفعْل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفتهُ ، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاهُ في أحسن صفة ، ويجوز أن يعود المعنى الى النبي عليه الصلاة والسلام : أتاني ربي وأنا في أحسن صورة وتجري معاني الصورة كلّها عليه ، ان شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها ، فأما اطلاقُ ظاهر الصورة على الله عز وجل فلا)[17] .

والصورة في هذا المعنى تتمرد على التحديد والحصر في تناول شكل الشيء وجزئه وتمتد متسعة متعمقة لتنبض بمفاهيم تجمع بين الظاهر والباطن في تفاعل وتمازج .

ومن هنا فان الصورة بمعنى وجه الانسان تجد ما بينّا من معانيها ملاذاً في هذا المعنى وتتخذه ظهيراً في استقرار واطمئنان ربما تختلط معاني الصورة هذه وتتداخل لدى بعضهم لاسيما : ان المعجمات لم توردها في نسق تأريخي بالنصوص التي وردت فيها كما أن معظمها قد ورد في أحاديث تنسب الى النبي

(*) المصدر السابق نفسه . (١٧) المصدر السابق نفسه .

الكريم وأن التأويل قد عمل عمله في استنباطها والتنويه بها .

واذن فليس لنا الا أن نلجأ الى القرآن الكريم الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه لنستخبر آياته البينات التي وردت فيها مادة (ص ، و ، ر) وعليه فما هذه الآيات وما مدلول لفظة الصورة فيها ؟ !

مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم : ــ

يتلقى الباحث مادة (ص ، و ، ر) في آي الذكر الحكيم ست مرات : مرتين بصيغة الفعل الماضي وهما صوّركم[١٨] وصوّرناكم[١٩] ومرة بصيغة الفعل المضارع يصوّركم[٢٠] ومرة بصيغة اسم الفاعل المصوّر[٢١] ومرة بصيغة المجمع صوَركم[٢٢] ومرة بصيغة المفرد صورة[٢٣] . لقد وجدت هذه المادة في رحاب هذه الصيغ متنفساً وترسخت أبنيتها وتطورت معانيها فاستوت مدلولات مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية قبل ظهور الاسلام كما لها ايماءات دينية وفكرية .

فصيغة الفعل صور قد جاءت في أحد مدلولاتها مطلقاً في قوله تعالى : « الله الذي جعل لكم الأرض قراراً والسماءَ بناءً وصَوَّرَكم فأحسنَ صُوَرَكم ورزقكم من الطيبات ذلكم الله ربكم فتبارك الله رب العالمين»[٢٤] .

ينعقد رأي المفسرين على أن الفعل صوّر هاهنا يفيد خلق الانسان على هيئة ميزته عن سائر المخلوقات وقوله تعالى : (فأحسن صوركم) قيل : لم

---

(١٨) سورة غافر الآية ٦٤ .
(١٩) سورة الاعراف الآية ١١ .
(٢٠) سورة آل عمران الآية ٦ .
(٢١) سورة الحشر الآية ٢٤ .
(٢٢) سورة غافر الآية ٦٤ .
(٢٣) سورة الانفطار الآية ٨ .
(٢٤) سورة غافر الآية ٦٤ .

يخلق حيوانا أحسن صورة من الانسان وقيل لم يخلقهم منكوسين كالبهائم)[٢٥]

وعليه فحسن صورة الآدميين يتسع لما فيه من جمال القوام وجلال القدر ولا يدل ظاهر الآية على الشكل في خصيصة من خصائصه المادية وفي موضع من جسمه وفي طور من أطوار تكوينه •

واذا صح هذا التفسير فان ما نوهنا به فيما مضى[٢٦] من أن أحد معاني لفظة الصورة يدل على الهيئة والأمر والصفة يستقيم لدى النقاد الذين يرون مصطلح الصورة نابضاً بعنصري النص الأدبي شكله ومضمونه •

ولعل المشكلة في وجه هذا التفسير وفي نقص مانوهنا به تأسيساً عليه ــ يصادفنا في قوله تعالى : (ولقد خلقناكم ثم صَوَّرْناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس لم يكن من الساجدين)[٢٧] •

ذلك لأن الزمخشري قد لاحظ أن الفعل « صوّرناكم » قد جاء معطوفاً على الفعل « خلقناكم » في تراخٍ ، ففسر الآية بقوله : (يعني خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصوّر ثم صوّرناه بعد ذلك)[٢٨] فالتصوير اذن يفيد معنى التزيين والتجميل أتى بعد الخلق الأول من الطين •

يدل هذا التفسير على أن الانسان جوهر وصورة وأن الجوهر هو الأصل في طور خلقه الأول ، أما الصورة فتأتي في طور آخر لتنضاف الى الجوهر وتجسده في أحسن تقويم • وعليه فان مفهوم الصورة مصطلحاً هو الشكل لدى طائفة أخرى من البلاغيين والنقاد الذين فصلوا مابين ألفاظ النص ومعانيه ورأوا أن الصورة تقع في الألفاظ وتقتصر عليها •

ومما يؤازر هذا التفسير ويسانده هو ظاهر قوله تعالى :ــ

---

(٢٥) الكشاف جـ ١٧٦/٤ .
(٢٦) ينظر هذا البحث .
(٢٧) سورة الاعراف الآية ١١ .
(٢٨) الكشاف جـ ٨٩/٢ .

« يُصَوِّرُكم في الأرحام كيف يشاءُ لا إله الا هو العزيز الحكيم »[٢٩] فتفسير هذه الآية يقرر ان الله تعالى يصور الانسان (كيف يشاء من الصور المختلفة المتفاوتة)[٣٠] .

وهذه الصور المختلفة المتفاوتة لاتكون الا أشكالاً ظاهرة لأن جواهر الناس في أرواحهم وقوام آدميتهم واحدة من حيث الخلق والمنشأ .

وأياً كان شأن مدلولات صيغ الأفعال تلك فان صيغة الصورة قد وردت بمدلول الشكل الظاهر في قوله تعالى : (يأيها الانسان ماغرك بربك الكريم * الذي خلقك فسواك فعدلك * في أي صورةٍ ماشاء ركّبك)[٣١]. ففي هذه الآيات الكريمات يأتي تركيب الانسان في صورة مخصوصة مرحلة رابعة بعد خلقه وتسويته وتعديله .

وتفسير هذه المراحل هو ان الله تعالى قد خلق الانسان أصلاً من نطفة فسواهُ أي جعله سوياً سالم الأعضاء ثم عدله فصيره معتدلاً متناسب الخلق من غير تفاوت فيه فلم يجعل احدى اليدين أطول ، ولا احدى العينين أوسع ، ولا بعض الأعضاء أبيض وبعضها أسود ، ولا بعض الشعر فاحماً وبعضه أشقر ثم ركبه في أي صورة اقتضتها مشيئته وحكمته من الصور المختلفة في الحسن والقبح والطول والقصر والذكورة والأنوثة والشبه ببعض الأقارب وخلاف الشبه[٣٢] .

وهذا التفسير اذا ما أبعدنا تفصيلاته وعدنا الى ظواهر تلك الآيات الكريمات ـــ لم يكن لنا بد من أن نفهم لفظة الصورة على أنها تؤدي عن شكل الانسان فيما يتراءى للناظر اليه انْ حسناً فحسناً وانْ قبحاً فقبحاً .

---

(٢٩) سورة آل عمران الآية ٦ .
(٣٠) الكشاف جـ ٣٣٦/١ .
(٣١) سورة الانفطار الآيات ٦ ، ٧ ، ٨ .
(٣٢) راجع الكشاف جـ ٧١٦/٤ .

وبدهي أن الحسن والقبح في المقياس العام يرجعان الى المحسوس من شكل الانسان وان كان هذا المقياس لايمنع مقياساً آخر يلتمس الحسن والقبح في الروح ، بيد أن مقياساً كهذا لا يكاد يجد له مكاناً في صورة الانسان •

ان مادة (ص • و • ر) بين يدي القرآن الكريم لاتقتصر على مايتعلق بالانسان وانما وردت في صيغة اسم الفاعل المصور لتدل على صفة الباري عز وجل خالقاً للكون كله في قوله تعالى : (هو الله الخالق البارىء المصوّر له الاسماءالحسنى يسبّحُ له مافي السموات والأرض وهو العزيزالحكيم)[٣٣] ومعنى ذلك ان مادة (ص • و • ر) بشتى صيغها قد رفدت المعجم العربي بمدلول يتسعُ في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغايته كل الاتساع •

ومن هنا فقد صارت منبتاً لمصطلح الصورة في الدراسات البلاغية والنقدية العربية الأصيلة نجم عنه في تأصل وتفرع ليؤدي عن الهيئة والشكل والصفات والأمور وما شاء الله مما يتعلق بالموضوع الذي يتعهده التصوير كائناً كان أو فكرة •

الصورة والتصوير لدى الجاحظ : ـ

يلقى الباحث مصطلح الصورة أو مايدانيه لفظاً ومدلولاً في الآثار والشذرات التي رواها المحدثون والرواة منذ أقدم عصور اللغة العربية وآدابها •

وربما يستوي الجاحظ المتوفى (٢٥٥ هـ) أقدم مصنف حفظ لنا هذه الشذرات وتلك الآثار ونقلها مؤدياً بها عن فكره الثاقب وعقله النير في فهم أضرب الاشارات وفقه طبائع الأصوات والخطوط والرسوم •

ومما يدل على ذلك في هذا الباب أنه قرن بين اثر اللسان في المسامع وثمرة القلم في الصحائف ، فرأى أن اللسان يصنع في جوبة[٣٤] الفَم وفي

(٣٣) سورة الحشر الآية ٢٤ .
(٣٤) لعلها جوبة كفنة في القاموس استدارة كل شيء .

خارجه وفي لهاته ، وباطن اسنانه ، مثل مايصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس •

وعليه فان صنع اللسان اصوات الألفاظ وكلمات الجمل وتعابير الفقرات في عقول السامعين مثل صنع القلم خطوطاً وألواناً وحجوماً في نظر المشاهدين ، ذلك لأن الجاحظ يرى تلك الأمور كلها صوراً وعلامات وخلق موائل ، ودلالات ، فيعرف منها ماكان في تلك الصور لكثرة ترددها على الاسماع ويعرف منها ماكان مصوراً من تلك الألوان لطول تكرارها على الأبصار كما استدلوا بالضحك على السرور ، وبالبكاء على الألم ، وعلى مثل ذلك عرفوا معاني الصوت ، وضروب صور الاشارات وصور جميع الهيئات(٣٥) •

ويمضي الجاحظ في مذهبه من الموازنة بين الصوت والصورة أداتين للتعبير والتأثير حتى منتهاه فيفهم الشعر خاصة على أنه جنس من التصوير ويثير مسائل نقدية وبلاغية بشأن المعنى واللفظ وطبيعة فن القول فيقول : (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ، والمدني • وانما الشأن في اقامة الوزن • وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة المـاء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير)(٣٦) •

نلحظ في هذا النص : أن الجاحظ يفصل في ظاهر قوله بين المعنى واللفظ وانه يدين لثنائية بناء النص الأدبي مضموناً منفصلاً عن الشكل : ألم ير أن المعاني يتساوى في معرفتها فئات المجتمع وطبقاته ؟ ! بيد أن هذه النتيجة لاتكاد تستقيم في حقيقة مقصد الرجل ومرامه بل ربما تنقلب الى ضدها وتتمثل فكرة أخرى تنقضها مقررة : أن الجاحظ كان يرى فن القول وحدة متداخلة ، اجزاؤه متحدة ، عناصره لا تقف عند المعنى واللفظ عدداً ولا تقتصر

---

(٣٥) راجع الحيوان جـ ١/٧٠ .
(٣٦) المصدر السابق جـ ٣/١٣١ ــ ١٣٢ .

على المضمون والشكل عدة • وآية ذلك أنه يحرر مقاييس بشأن جودة الشعر ضرباً من فن القول •

ومن هنا فان قراءة أخرى للنص على أساس عمق فكر الجاحظ وشمولية نظره تقتضي أنه رأى المعاني تجارب انسانية في معترك الحياة تعتري الانسان أياً كانت درجة ثقافته علواً وهبوطاً ومهما كان انتماؤه عروبة وعجمة وأنى كان منشأه بداوة وحضارة فيكتوي بنارها ألمـاً ويأساً ويسعد بنعيمها حباً ورضى ثم ينقلب الى حظه من الصناعة ذخيرة لغويـة ومخيلة فنية وبصراً بالعلوم فتتفاوت درجته في هذا كله قياساً الى سواه مادام ملاك هذا الأمر يرجـع الى الكسب والتحصيل ولا يعود الى الهبة الفطرية والمعاناة الآدمية •

والادلة على صحة توجيهنا هذا تترى علينا من النص نفسه فالجاحظ يعلن ان شأن فن القول في ست مسائل : ــ

اولاها : اقامة الوزن واقامة الوزن تعني في مصطلحاتنا المعاصرة موسيقى الألفاظ التي يوقعها جرس اصوات الكلمة وتجانس الكلم لحناً داخلياً وتوزعها تجارب عدد المقاطع كماً وتماثلها نوعاً وتجاوبها فواصل في هذا الوزن أو ذاك من الأوزان التي يحرر علم العروض والقافية قواعدها •

وثانيتها : تخير اللفظ ، وتخير اللفظ في مفاهيمنا النقدية الحديثة يشير الى وعي الشاعر بصناعته فلا يمكن العفوية في التعبير من زمامه وانما يترك وعيه اللغوي ميزاناً يختار باحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه فاذا مختار لفظه من مختار فكرته واذا حكم فكرته من قرين مؤداه اللفظي في توازن وتلاؤم •

وثالثتها : سهولـة المخرج هاهنا في سهولته يـدل على الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي فاذا هو نص يتدفق عن تجارب صاحبه في يسر يتمنع على من لاحظ له في المعاناة المضمونية والصناعة التعبيرية •

ورابعتها : كثرة الماء التي يجري مصطلحها في الكتب النقدية والبلاغية الاصيلة ليؤدي عن خصائص النص الأدبي التي يحس بها القارىء تذوقاً واحساساً ويعجز عن حصرها تقعيداً وتبويباً فاذا هذه الخصائص تلتقي مجتمعة في قبول النص الأدبي قبولاً حسناً يثير هزة في النفس ويترك تأثيراً في الوجدان ويخلق تجاوباً في العاطفة فاذا النص ينأى عن جفاف الأسلوب التقريري ويتبرأ من مباشرة الحكم الخطابي .

وخامستها : صحة الطبع ، وصحة الطبع مصطلح يومىء الى امكانات منشىء النص صادقاً مع نفسه سليماً في تصوراته فلا يفتعل المواقف ولا يصطنع التعابير .

وسادستها : جودة السبك وجودة السبك في دقة مدلولاتها تتجاوز الأمور الجزئية في مضمون النص فكرة وعاطفة وخيالاً وفي شكل النص كلمة مفردة وجملة وفقرة وبناءاً عاماً وتستقبل العمل الأدبي وحدة متكاملة ، ذلك لأن كلمة السبك لغة واصطلاحاً تدل على عملية بنيوية تجمع التفاريق من المواد وتمزج فيما بينها في خلق عضوي متحد وتستعين هاهنا بكلمة الجودة فتؤكد أن ثمرتها ترتفع فوق الارتجال والعفوية وتتمثل في دقة ومهارة .

نعود في ظل تحليل هذه المسائل الى مبدأ حديثنا عن مذهب الجاحظ في فهم المعنى واللفظ ، فنقرر مطمئنين أنه لم يكن ثنائي النظر الى النص الأدبي وانما كان أحادياً في تحليل كيانه تحليلياً تلمس خطوات ولادته التي تكشف عن أبعاد عميقة متسعة لعملية الخلق الأدبي ، وعليه فينبغي أن نفهم رأيه في الموازنة بين الشعر والتصوير قائلاً فيما مضي « انما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير » فقوله ان الشعر صناعة من غير تقييد لنوع هذه الصناعة يرسخ مانوهنا به من أن الجاحظ يرى الشعر لقاح الوعي وثمرة الدراية يجري على وفق قوانين تتحكم في اخراج عناصره كما تتحكم القوانين في أي لونٍ من ألوان الصناعة خبرة ودربة ، وعندما يحدد الجاحظ هذه

صناعة بضرب من النسج يأخذ مفهومه هذا طابعه في شكل النسيج الذي مادته لخيوط والاصباغ ومهارته التركيب والتنسيق وثمرته الصور التي ان كانت دقيقة يغتلي فيها ريب الناظر حتى يتقراها باليد حجماً وحركة ولوناً •

وبعد هذا كله يصل الجاحظ الى أن الشعر في النهاية جنس من التصوير وانه ليس التصوير نفسه • وعليـه فانه اذا كان قد شبه الشعر بالتصوير لما حرر من خصائصه التعبيرية والموسيقية واللونية لم يشأ في الوقت نفسه أن يجعله تصويراً محضاً ، ذلك لأن التصوير بحكم أدواته ومواده ينزوي في مرمى حاسة البصر ملتمساً سبيله الى نفس الرائي ووجدانه واحساسه ، أما الشعر فيتسلل بخفة عن طريق وسيلة اللغة التي تتألف من الكلمات في ضوء قواعد من نظمها المميز ، والكلمات هي تاريخ فكر الأمة في تطور مدلولاتها ومرآة عقل التراث في رموزها واشاراتها ووساطة تخاطب عقول الناس ومشاعرهم في أبنيتها •

واذن فالجاحظ حين رأى الشعر تصويراً في أحد أجناسه والتمس التصوير شعراً في احدى غاياته وضع الدراسات النقدية والبلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم والمعجم العربي في اصالة وابداع ملتمساً لها مصطلح الصورة والتصوير عن علم بطبيعة الأدب وبصر بوسائله واهدافه •

ويقين أنه يفهم في هذا مادة (ص ، و ، ر) وصيغها على أنها تؤدي عن هيئة الشيء واموره وصفاته ولا يقتصر بها على شكله عنصراً منفصلاً عن مضمونـه •

وهكذا فان هاتيك الدراسات لـم تجهل لفظة الصورة بشتى ملامحها اللغوية والاصطلاحية وانما كانت تعرفها يقيناً يوم عرف العربي لغته القومية العريقة ووقف بين يدي القرآن الكريم متفقهاً ودارساً ، فتداوله جيلاً بعد جيل وعصراً اثر عصر وبيئة فبيئة حتى تلقفها الجاحظ في بداية القرن الثالث للهجرة وخرج بها المخرج العلمي الهادف الذي يميزه في تفصيلاته عما نقـل

من شذرات تنسب الى هذه الأمة أو تلك في تعريفها للبلاغة •

لم يقف الجاحظ في تلك المسائل النقدية عند الصورة والتصوير نظرية وانما سار في ضوئها تطبيقاً • ومن الشواهد التي تكشف لنا هذه الحقيقة انه روى قول الشاعر : ـ

لا تحسبن الموت موت البلى ... فانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال

فرأى فيهما وزناً وقافية ، ومعنى كريماً عناصر بنية القصيدة اكتسبها الشاعر تعلماً وتجارب في الحياة تؤكد أن ذل الحاجة دونه الموت مرارة وألماً ، ولكنه لم يكتف بهذه العناصر مقياساً يقرر في ضوئها جودة البيتين ، ومن هنا قال : « أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين ، لايقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً »[٣٧] •

مصطلح البديع والدرس البلاغي العربي : ـ

وتمر السنون من عمر الأدب العربي فيلمس الباحث تطوراً متواصلاً يغمر شتى جوانبه ويتمخض مرحلة اثر مرحلة عن فنونه البلاغية خاصة وقد تلونت فروعها على أصولها الموروثة وازدهرت أنماطها في تشعب عن أساليبها القديمة •

ويقين أن الدراسات البلاغية والنقدية الأصيلة كانت عاملاً رئيساً بين العوامل التي استوت قوة فكرية وذوقاً فنياً وسمة حضارية في كيان ذلك التطور •

واذا التمسنا لهذه الدراسات منهجها في كتاب بلاغي متخصص لمسناه عند ابن المعتز المتوفى سنة (٢٩٦ هـ) الذي أدار مصطلح البديع تسمية شاملة للفنون البلاغية على عهده ورسخ في ميدان دراسة هذه الفنون أساساً

---

(٣٧) الحيوان جـ ٣/١٣١ ــ ١٣٢ •

تاريخياً يرجع بها الى القرآن الكريم واللغة وأحاديث رسول الله (ص) وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين • وهدف من وراء ذلك الى البرهنة على أن الكلام الـذي سماه المحدثون البديع قديم في بنية الأدب العربي وأن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه(٣٨) •

وفي اعتقادنا ان ابن المعتز قد أسهم بهدفه هذا ومنهجه ذاك في الصراع الفكري الذي دار منذ أواخر القرن الثاني للهجرة بشأن الأصالة والتقليد في الدراسات البلاغية النقدية ، فحسم الصراع في ضوء الشواهد الغزيرة من عيون الأدب العربي لصالح الأمة العربية وأثبت أن هذه الشواهد أصيلة وأن دراستها في الميدان التطبيقي عربية أصيلة أيضاً ويبدو أن الشعراء المبدعين في فنون البلاغة قد شاركوا في هذا الصراع وأدلوا بدلوهم في حومته ، وآية ذلك أن أبا تمام الذي انتقل بهذه الفنون من الكثرة والافراط الى التفريط كماً ونوعاً رد على المعترضين عليه في مذهبه بارجاع(٣٩) أسلوبه في بناء الصورة الفنية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية الى القرآن الكريم •

وهكذا فان حلقات الدرس البلاغي والنقدي تتكاتف في خط عربي خلال هذه السنين التي تمتد بين وفاة الجاحظ ووفاة ابن المعتز وتغطي القرن الثالث ومنتصفه •

واذا التمسنا مصطلح الصورة في الكتب التي نجت من عاديات الزمن ووصلت الينا في هذه السنين لاحظنا قبل كل شيء ان كتاب ابن المعتز لم يستعمل هذا المصطلح في قليل أو كثير وأنه يوم استعاض عنه بمصطلح

---

(٣٨) راجع البديع ص ١ •
(٣٩) ينظر كتاب الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان ص ٥١ •

البديع ثبت معظم الأساليب البيانية التي هي أدوات رسمها ووسائل بنائهـا فقدم ذلك كله درساً تطبيقياً على الصورة الفنية وأخرجها من النظر المجـرد الى الواقع المـلموس •

قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي : ـ

لقد امتد عن هذا الدرس التطبيقي المنهج البلاغي العربي في معظـم الكتب البلاغية مصطلحات متباينة ومادة متنوعة وشواهد متجددة ، وفي ملاحظتنا ان مصطلح الصورة لم يختفي أمام هاتيك المصطلحات المتباينة ولم يتوارَ عن الدرس البلاغي والنقدي العربي •

فقدامة بن جعفر المتوفي سنة ٣٣٧ هـ قد تلقف هذا المصطلح من التراث العربي وأداره في اكثر من موضع من كتابه وتحدث عن الشعر حداً وتعريفاً ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى ومشيراً الى طبيعته مادة وشكلاً •

والحقيقة أن طائفة من الباحثين الذين ينحازون الى هذه الامة الاجنبية أو تلك ويدينون بسلطان الفكر الدخيل على الفكر العربي هوىً وميلاً ـ يرون قدامة بن جعفر تلميذاً لأرسطوطاليس فيما صدر عنه بشـأن الشـعر ويتصورون كتابه « نقـد الشعر » ملتقى للأثر اليوناني في الدرس البلاغي والنقدي العربي •

لقد تصدينا لهذا الأمر في اكثر من بحث(٤٠) ونقضناهُ بنصوص عربية أصيلة وفي ضوء منهج تاريخي موازن ، وعليه فليس لنا أن نعيد هنا تفاصيل ماحللناه وعرضناه في مقارعة ومجادلة • ومع هذا فلاضير من أن نشير الى ابـرز آراء قدامة بشأن الشعر الذي ذكر مصطلح الصورة في تحليل قوامه وننوّه بالمصادر العربية الأصيلة لهذه الآراء في مسألتين : ـ

اولاهما : تعريف الشعر وحدّه :

---

(٤٠) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ومنهجية الأدب المقارن بين النقد الأغريقي والتراث العربي •

قال قدامة بن جعفر في هذا الباب (ان الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى)[41] .

فناقدنا يصدر في تعريفه للشعر وحدّه عن نظرة القرآن الكريم الى الشعر مصدراً[42] وطبيعة وغاية فيراه قولاً آدمياً لاوحياً الهياً ولا الهاماً غيبياً يتسم بالوزن ثمرة للصنعة ويتصف بالقافية نتيجة للادراك .

وهذا التعريف ــ من غير شك ــ يتجنب تعريف ارسطوطاليس للشعر الذي يصدر عن النظرة العامة للوجود ويفيض عن الكليات من غير استقراء للموجودات نفسها ومن غير تتبع لافراد هذه الكليات في نسق مستقل .

وثانيتهما : جعل الشعر صناعة : ــ

ان قدامة بن جعفر قد حرر[43] في مجال معايير تقويم الشعر طرفين احدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود مابينهما تسمى الوسائط .

وملاكه في تلمس هذه المعايير هو جعل الشعر صناعة ، ولما كان غرض كل صناعة اجراء ما يُصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال فجميع مايؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن له طرفان .

وفي دراساتنا[44] أن هذا الناقد العربي ينسج في مذهبه هذا على ماقرره التراث العربي الأصيل الذي توارثته الأجيال العربية من سالفات الزمان : فالمعروف ان الشعر العربي كان يسعى ابان عصر ماقبل الاسلام الى خدمة مجتمعة شأنه في هذا شأن اية صناعة من الصناعات ، والمعروف ايضاً أن القرآن الكريم قد أدار الفعل (عَلِمَ) في نفي معرفة الرسول الكريم بالشعر وابتغائه له ، وأن طبيعة الشعر العربي في عصر صدر الاسلام قد اقترنت

(٤١) نقد الشعر ص ١٢ .
(٤٢) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ص ٩٥ .
(٤٣) راجع نقد الشعر ص ١٣ .
(٤٤) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ص ٩٢ .

بمصطلح العلم وتحررت على هذا الأساس المقولة التي تقرر : « ان الشعر ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه » ٠

ويقين ان العلم بقواعده المكتسبة في مضمار الحياة هو لحمة الصناعات وسداها ، ومن هنا رأينا الناقد العربي ابن سلام الجمحي المتوفى سنة (٢٣٢هـ) يسير في ضوء هذه الحقيقة فيرى (ان للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات)(٤٥) واذا ألتفتنا هاهنا الى ما قاله الجاحظ بشأن الشعر فيما مضى(٤٦) توثق لدينا اكثر فأكثر أنه كان بين يدي التراث العربي الأصيل حين استقبل الشعر صناعة وضرباً من النسج ٠

وفي ضوء هاتين المسألتين نستطيع أن نقرر اصالة قدامة بن جعفر في ادارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه بقوله : (ان المعاني كلها معرضه للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثـر من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المـادة الموضوعة ، والشعر فيه كالصورة ، كما يوجد في كل صناعةٍ من أنه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)(٤٧) ولو عدنا مع هذا النص الى حديث الجاحظ عن المعاني والألفاظ وتحريـر مقومات الشعر وادارة مصطلح الصورة والتصوير لألفيناه مصدراً وحيداً تتلمذ له قدامة بن جعفر وتدرب على يديه ثم صاغ عنه نصه هذا بايجـاز ووضوح ، ذلك لأنه يتكلم هاهنا قبل كل شيء مثل أستاذه الجاحظ على المعاني ويراها على منواله مبذولة للشـاعر ثم يرى على مذهب استاذه أيضاً أن الشعر كالصورة ، فيعتمد على كاف التشبيه للاشارة الى عبارة الجاحظ التي رأت أن الشعر جنس من التصوير ٠

---

(٤٥) طبقات فحول الشعراء ص ٦ .

(٤٦) ينظر هذا البحث .

(٤٧) نقد الشعر ص ١٤ .

أما تفصيله القول في ضرب الأمثلة باكثر من صناعة فهو — من غير ريب — بناء على الأساس الذي وطده الجاحظ في تشبيه الشعر بالنسج متقيلاً — كما قلنا — خطى الجمحي وهو يصدر عن التراث العربي الاسلامي في أستقبال الشعر علماً وصناعة .

ولعل المسألة التي ينبغي أن نقف عندها قليلاً هي جعله المعاني مادة وانزاله الشعر ضرباً من الصورة تقع في هذه المادة فنتساءل قائلين : أو كان قدامة بن جعفر يفصل بين الصورة الشعرية شكلاً والمعاني الشعرية مضموناً أم كان يرى الصورة والمعاني وحدة متمازجة في بنية النص الشعري ؟

الحقيقة ان ظاهر ذلك النص شأنه في ذلك شأن نص الجاحظ يوهم أن هذا الناقد العربي يتقيل أحد المدلولات اللغوية لمادة الصورة في المعجمات العربية وبين يدي القرآن الكريم ، فيزعم أن الصورة مجرد شكل بيد أن تدبر منهج الرجل في صياغة نصه واخراجه يؤكد أن هذا الاستنتاج يتبادر الى الذهن في ظاهر النص من تشبيه الصورة الشعرية فيما يقبلها من مادة الخشب التي يتعاهدها النجار بالزخرفة والتلوين ومن مادة الفضة التي يعالجها الصائغ بالنقش والتزيين .

أما حقيقة مراده ومنتهى مقصده لا يتعدى فهم الصورة الشعرية نسيجاً متحداً من شتى عناصرها لفظاً ومعنى ووزناً وقافية ، ذلك لأنه لايمكن أن تتصور قطعة الأثاث التي يصنعها النجار تفاريق من خشب ومسامير وسائر المواد كما لا يمكن أن تتوهم الحلية التي يبدعها الصائغ نثاراً من المعدن وما يتقبله خطوطاً وأشكالاً وحجوماً .

وعليه فان مفهوم الصورة عند قدامة بن جعفر في النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة يستمد من التراث العربي الأصيل لغةً واصطلاحاً نقدياً ويمضي في ميدان التطبيق على هدى من منهج تعليمي موازن بين الشعر وسائر الصناعات .

قد يلاحظ بعضهم علىهذا المنهج أن فيه جنفاً عن ايـراد النصوص الأدبية وأن جوهره هو تحرير القواعد الجافة واستخلاص الضوابط العقلية ، وهذا أمر لا نماري فيه ولا ندفع عنه وانما نرده الى شخصية قدامة بن جعفر ومزاجه الخاص رجلاً نبت فكره في منبت الثقافـة العربيـة التي تلونت اتجاهاتها وكثرت منازعها في وحدة من المصادر ووحدة من الغايات ووحدة من السبيل العام التي تذكرنا بوحدة حزمة الضوء شعاعاً يرتقي في بنائه ألوان وألوان •

الصورة والخلق الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني : ـ

ولعل عبدالقاهر الجرجـاني المتوفى سـنة (٤٧١ هـ) هو نموذج آخر من هذا المنبت يستمد من أصوله أسس منهجية وهو يتحدث عن الصورة الشعرية ثم يصدر عنها في منهج متميز عما لمسناه عند قدامة بن جعفر •

فهذا الناقد الملتزم والبلاغي المتخصص ينتمي الى نهج ابن المعتز في كتابه البديع ، وتتبع فنون البلاغـة العربية ويحلل أسرارها مرسخاً المصطلحات البلاغية ومقيماً حدودها وتعريفاتها في تحليل وموازنة وتقويم لفيض مـن شواهد تأتي آي الذكر الحكيم في مقدمتها وتأخذ نصوص الأدب العربي من مختلف العصور بنواصيها وبين هذا وذاك يتلقف مصطلح الصورة من مراحل تردده في القرآن الكريم والمعجمات وكتب البلاغة والنقد •

واذن فكيف أدار هذا المصطلح وعلى أي مفهومٍ استقر به ؟ •

ان الاجابة عن هذا السؤال في دائرته المحدودة بهذا البحث لا تمنع من الاشارة الى أن عبدالقاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » قد تكلم على المسائل البلاغية والنقدية في شمولية متداخلة تنساب مثل ماء النهر العذب الفرات لا نستطيع أن نحكم عليه في أحد منعطفاته وانما لابدَّ من أن نجري معه ونتتبع تدفقه •

وهذه الاشارة تبرز لنا ــ في أقل تقدير ــ وقفة عجلى مع الرجل في ايماءاته الخصبة الى النص الأدبي وتمثله حلقة وصل بين منشئه ومتلقيه •

يدير عبد القاهر الجرجاني في هذه المسألة مصطلحات ترجع في جماهيرها الى منبت الثقافة العربية الأصيلة مثل النفس والعقل والادراك والحواس والقياس ، فينقلنا الى عالم رحب يكشف فيه عن شتى مظاهر تكوين شخصية الأديب وحال المتلقي ومقومات النص الادبي : ــ

ويقرر أن (اول ذلك واظهره أن أنْسَ النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردّها في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها من العقل الى الاحساس وعما يعلم بالفكر الى مايعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا ليس الخبر كالمعاينة) « ولا الظن كاليقين » ••••• وضرب آخر من الأنس وهو مايوحيه تقدم الألف كما قيل « ما الحب الا للحبيب الأول » ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ثم جهة النظر والروية[٤٨] •

ففي هذا التحليل العميق لعملية الخلق الأدبي نجد أن ناقدنا يجعل أنس نفس المتلقي هو مضمار الأدب وغايته ، وواضح أن الرجل في هذا يصدر عن التراث العربي الأصيل الذي يرى أن الأدب ليس للأدب وانما هو لتحقيق غاية واصابة هدف ، وان في هذا الهدف وفي تلك الغاية تتحقق خدمة المجتمع •

وربما تكفي الاشارة الى احتفاء العرب بنبوغ شاعر في العصر الجاهلي

(٤٨) راجع اسرار البلاغة ١٠٨ ــ ١٠٩ .

وذم القرآن الكريم للشعراء الغاوين وتكريمه للشعراء المؤمنين دليلاً على مانقره مبدأً ونحرره عقيدة .

وعبد القاهر الجرجاني يضع اليد على سبيلين متلازمين يسلكهما الأديب في تحقيق أُنس نفس المتلقي بالأدب الذي يقرأه ويسمعه : —

أولهما : اتباع خطوات المحسوسات والمركوز في الطباع .

وثانيهما : استذكار المألوف وبعث المعهود من الذكريات .

وجماع هذين السبيلين هو ايضاح الغامض واظهار الخفي والكشف عن المستور واستنباط المغمور وما الى ذلك من الأمور التي يؤدي عنها مصطلح البيان العربي الذي ترسخت معانيه اللغوية في المعجمات العربية واخذت مدلولاته الاصطلاحية طريقها الى البلاغة العربية بين يدي القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) وآثار الصحابة والتابعين من السلف الصالحين جيلاً بعد جيل واستقر عنواناً للنصوص الأدبية الأصيلة بشتى فنونها في كتاب الجاحظ « البيان والتبيين » ثم نقلب بين دفتي مصنفات أخرى في مشارق الأرض الاسلامية ومغاربها حتى أصبح علماً من علوم البلاغة العربية استقرت قواعده وتحددت موضوعاته تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية في كتب البلاغيين المتأخرين الذين تقيلوا عبد القاهر الجرجاني فيما كتب واستنبط . ومهما يكن فان عبد القاهر الجرجاني في تحديد غاية الأدب وارساء سبيله في تحقيق هذه الغاية يلتفت دائماً الى تجربة الأديب ومعاناته مصدراً لأدبه فيقول : وأنا نعلم ان المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر(٤٩) .

فالأديب لابد من أن يقرن بين تحقيق ايصال أدبه الى المتلقي وكسب ثقته بأنه ينشىء له ماينشىء بصدق وأمانة ، وهذا لا يتم الا بوسائل يصورها

---

(٤٩) المصدر السابق ١١٣ .

المأثور العربي الذي يقرر أن الكلمة اذا صدرت عن القلب دخلت في القلب .

واذن فالأديب في خلقه الأدبي ينبغي أن يكون على تواصل مع المتلقين منه في شتى مراحل عمله الأدبي ومختلف مجهوده الفني .

يستعمل عبدالقاهر الجرجاني مصطلحات بلاغية ونقدية غزيرة في تحليل اسلوب النص الأدبي وتلمس تأثيره في النفس على هدى مما مضى : أقربها الى بحثنا هو مصطلح التمثيل الذي يحرره في تحليل شواهده فيقول : انه لو أراد رجل أن يضرب مثلاً في تنافي الشيئين فقال « هذا وذاك هل يجتمعان » ؟ وأشار الى ماء ونار حاضرين ، وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده اذا أخبرك بالقول[50] .

فالماء والنار تمثيل في صورة حسية أكدت التجربة تنافي لقائهما في واقع الحياة ومعترك الخبرات تنساب في مخيلة المتلقي وعقله ، فتثير لديه مخزونه من الصور ويلقي مقاليد التصديق الى محدثه ويطمئن اليه تسليماً .

والحقيقة التي ينبغي تأكيدها هاهنا : أن عبد القاهر الجرجاني عندما حدد غاية الأدب على هذا النحو وحرر سبيليه ذينك لم يكن يرى أسلوب الأدب في بناء الصورة ونسج التمثيل مجرد قوالب تعهدها المتلقي ومحض تقريرات اكتسبها من واقعه ، وانما فتح عليه باب الابداع والتجديد ، وآية ذلك قوله بشأن وجه الشبه : (ان لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلّته واجتلابه اليه من النيق البعيد باباً آخر من الظرف واللطف ومذهباً من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل .

واحضر شاهد لك على هذا أن نظر الى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض ، فان التشبيهات ــ سواء كانت عامية مشتركة أم خاصية مقصودة على قائل دون قائل ــ تراها لايقعُ بها اعتدادٌ ولا يكون لها موقع من السامعين ولاتهتز

---

(٥٠) راجع المصدر السابق ص ١١٣ .

ولا تحرك حتى يكون الشبه منفرداً بين شيئين مختلفين في الجنس)[٥١] •

واذن فان تصوير الشبه ــ ضرباً من ضروب البيان ــ يلتقطه الأديب التقاطاً ويجتلبه اجتلاباً في نظر عبد القاهر الجرجاني ومفهومه عن الصورة لاينقطع مصدراً وشواهد عن التراث العربي الذي مرت بنا ملامحه وان كانت تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدقة والوضوح •

ويبدو هذا في قولـه : (ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصويـر والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتـم أو سوار)[٥٢] فنحن هاهنا ازاء مصطلح التصوير الذي أداره الجاحظ قبل نحو من خمسين ومئة عام كمـا نلمس في الاتجاه ذاته شيئاً من أمثلة قدامة بن جعفر خلال الكلام على الصورة مادة وأثراً ، بيد أن الرجل في الوقت ذاته يقطع الطريق على الشك في ان البحث النقدي والبلاغي العربي لـم يفصل بين مضمون النص الادبي وشكله متحدين متمازجين في الصورة الفنية ، ذلك لأنه يقرر بهذا الصدد قائلاً : (فكما ان محالاً اذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ــ كذلك محال اذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناها وكما انا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم • كذلك ينبغي اذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه : ان لايكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكـلام)[٥٣] •

وعليه فان الفضل والمزيـة للنص الأدبي ليس في معناه وحده ولا في

---

(٥١) المصدر السابق ص ١١٦ .
(٥٢) دلائل الاعجاز ١٧٥ ــ ١٧٦ .
(٥٣) المصدر السابق ١٧٥ ــ ١٧٦ .

'لفاظه وحدها وانما يتبادران في معايير النقد والبلاغة بين يــدي بنيــة هذه الألفاظ وتلك المعاني متحدين متمازجين •

يلح عبدالقاهر الجرجاني على مذهبه هذا ويسعى في ترسيخ أسسه فيعري الذين يرون المزية في الأدب قاصرة على الألفاظ أو منحصرة في المعاني جاهلين عنصراً ثالثاً يجمع بين هذه المعاني وتلك الألفاظ وهو عنصر الصورة فيقرر في محاججة القوم قائلاً : (انهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة ، فقالوا : انهُ ليس الا المعنى واللفظ ولا ثالث)(٥٤) •

اذن فالأدب تقوم بنيته على ثلاثة عناصر متحدة : عنصر الألفاظ وعنصر المعاني وعنصر الصورة •

واتحاد هذه العناصر ليس خلطاً بين أشياء لها كيانات يستقل بعضها عن بعض وانما هو خلق في هيئة مبتدعة ، فهو يومىء الى هذا الخلق ايمــاءة تقرر : أن الأديب (يأخذ الحديث فيشنفه ويقرطه ويأخذ المعنى خرزة فيرده جوهرة ، وعباءة فيجعله ديباجة ، ويأخذه عاطلاً فيرده حالياً)(٥٥) •

ومن هنا فان ذلك الخلق صورة اقتبس الأديب عنصر ألفاظها ومعانيها عن سبل الحياة بماضيها وحاضرها ثم أعادهما في تلك الصورة مبتكرة مبتدعة •

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فكيف حل عبد القاهر الجرجاني عملية خلق الصورة مؤديــة عن بنية النص الأدبي ؟ لقد مرَّ بنا ــ فيمــا مضى(٥٦) ــ ان عبد القاهر الجرجاني قد حدد الحواس والمعهود الموروث سبيلين الى التواصل بين الأديب فيما ينتج من أدب والمتلقي فيما يسوق اليه الأديب من ثمار قريحته •

ومن هنا حل المستودع الذي يدخر ماتحمله الحواس والمعهود الموروث

---

(٥٤) دلائل الاعجاز ص ٣١١ .
(٥٥) المصدر السابق ص ٣١٢ .
(٥٦) ينظر هذا البحث .

الى كيان الأديب ورأى هذا المستودع هو العقل فأرسى مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها وقال : (واعلم أن قولنا الصورة انما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراهُ بأبصارنا ، ولما رأينا البينونة بين آحاد الناس تكون من جهة الصورة ••• وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)(٥٧) •

ويقين أن مصطلح العقل مهما تباين مدلوله في هذا العلم أو ذاك من العلوم الانسانية — لا يمكن أن نقصي عنه مدلولات التخيل والذوق والشعور ونحصره في زاوية ضيقة من مدلول المنطق المجرد والفهم التقريري المباشر ، وآية ذلك ان عبد القاهر الجرجاني قد فجر بين يدي النص الأدبي مدلولات المصطلحات الجمالية والفنية كافة وهو يتعهدهُ بالتحليل والتقويم في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز) •

وأياً كان فالصورة عنده تمثيل وقياس تخلقه العقول من مواد ادخرت فيها وأنتهت اليها على مساحة من الوجود اذا كانت قد تحددت بالبصر في ذلك النص فانها تقف بنا في موازنة بين الصورة البصرية والصورة الأدبية والا فان هذه المساحة — كما رأينا — تمتد من المعهود الموروث تجارب وخبراً في سجل التاريخ العام والخاص والحواس باصرة وسامعة وذائقة وشامة ولامسة فتؤتي أكلاً مبتدعة ومستحدثة من النصوص الأدبية التي تستوي العقول بمدلولها المقرر معايير لتقويمها والحكم عليها بالمزية والفضيلة •

وهكذا فان عبدالقاهر الجرجاني يجمع في نهاية القرن الرابع للهجرة

(٥٧) دلائل الاعجاز ص ٣٥٥ .

التراث العربي في مضمار البلاغة والنقد ويمحصه بحثاً متميزاً عن الصورة يستقر فيه مفهوم هذا المصطلح على ثلاثة أركان : ـ

أولها : تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي الذي توطدت خصائصه على يدي ابن المعتز نقداً تطبيقياً يعتمد على الشاهد العربي الأصيل في تسلسل تاريخي بدءاً بالقرآن الكريم وما قبل القرآن الكريم وبين يديه .

وثانيها : هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها العربية الأصيلة وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى فن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها .

وثالثها : يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية .

تواصل العتابي مع القرآن الكريم في عنصري الأدب : ـ

اتخذت الصدرة الأدبية مفهومها العربي المتميز بهذه الأركان خلال هذه الحقبة الزمنية من عمر التراث فأمسى شاخصاً لمن أوتي حظاً من معرفة هذا التراث وكانت له النية الصادقة في خدمة الحقيقة ، أما من لم يكن في شيء من ذلك فربما يتجاهل الأمر برمته ، لهذه العلة وتلك ، ويرى أن البحث البلاغي والنقدي العربي لم يعرف الصورة أصالة ولم يحللها نظرية وتطبيقاً ثم يمضي فيما يرى شططاً فيقرر : ان البلاغة العربية مجرد قواعد وضوابط جامدة انشغلت بالامور الجزئية من النص الأدبي وغاصت في رمال الجدل المنطقي والمحاجة الكلامية . ومن هنا فقد اقتضت هذه الحال أن نمتد في بحثنا عن الصورة بين دفتي التراث العربي خطوات أخر .

فهاهو أبو هلال العسكري المتوفى (٣٩٥ هـ) ينقل عن العتابي قوله : (الألفاظ أجساد ، والمعاني أرواح ؛ وانما نراها بعيون القلوب ، فاذا قدّمت منها مؤخراً ، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى ،

كما لو حوّل رأس الى موضع يَد ، أو يد الى موضع رجل ، لتحولت الخليقة وتغيرت الحلية)[٥٨] .

تستمد هذه المقولة بمفاهيمها ومصطلحاتها من القرآن الكريم ، وتخصص لفظة الصورة في الحديث عن خلق الانسان وتجري في المدرسة الأدبية من مدرستي البحث البلاغي العربي نبراساً نهتدي به الى تواصل مفهوم الصورة الأدبية على وفق الأتجاه العربي الأصيل حتى نهاية القرن الرابع للهجرة ، فاذا عنصرا النص الأدبي اللفظ والمعنى متحدان اتحاد الروح والجسد .

الصورة بين الذهن والواقع : —

ونلتفت الى نمط آخر من المظان العربية التي أخضعت اللغة للمناقشات العقلية وألتمست لتحديد العلاقة بين اللفظة والصورة المؤدية عنها نهج المنطق ، فنرى أن السلف الصالح من علمائنا قد أثاروا سؤالاً بشأن هذه العلاقة يستفسر قائلاً : هل الألفاظ موضوعة بازاء الصور الذهنية أي الصورة التي تصورها الواضع في ذهنه عند ارادة الوضع أو بازاء الماهيات الخارجية ؟ تفرق هؤلاء السلف بين يدي هذا السؤال فريقين : مثل اولهما الشيخ أبو اسحاق السيرافي الذي رأى أن الألفاظ وضعت ازاء الماهيات الخارجية ، ونطق عن ثانيهما الامام فخر الدين الرازي فقرر أن الألفاظ توضع ازاء صورها في الذهن واستدل عليه بأن اللفظة تتغير بحسب تغير الصورة في الذهن ، فان من رأى شبحاً من بعيد وظنه شجراً اطلق عليه لفظ الشجر ، فاذا دَنا وظنه فرساً أطلق عليه اسم الفرس ، فاذا تحقق انه انسان اطلق عليه لفظ الانسان ، فبان بهذا ان اطلاق اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الخارجية فدَلّ على ان الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي .

وأجاب صاحب التحصيل عن هذا بأنه انما دار مع المعاني الذهنية لاعتقاد

---

(٥٨) كتاب الصناعتين ص ١٦١ .

أنها في الخارج كذلك ، لا لمجرد اختلافها في الذهن . وبين هذين الفريقين رأي يذهب الى أن أظهر القول ان اللفظ موضوع بازاء المعنى من حيث هو مع قطع النظر عن كونه ذهنياً أو خارجياً ، فان حصول المعنى في الخارج والذهن من الأوصاف الزائدة على المعنى واللفظ انما وضع للمعنى من غير تقييده بوصف زائد ثم ان الموضوع له قد لا يوجد الا في الذهن فقط كالعلم ونحوه[٥٩] .

وأياً كانت صحة هذا الرأي أو ذاك فان مجادلة هؤلاء العلماء بهذا الصدد تؤكد حقيقتين رئيستين : ـ

أولاهما : ان التراث العربي في البحث اللغوي لم يغفل ذهن المتكلم وما يحيط به ملتمساً لمصدر الألفاظ فكان بذلك في دائرة الواقع الانساني من غير شطط يجنح بـه الى متاهات الفرضيات النظرية غير المحسوسة .

وثانيتهما : أن هذا التراث رأى اللفظة الواحدة صورة لما في الذهن ولما في خارجه فاذا مصطلح الصورة في هذا التراث يقرر ان اللغة بحد ذاتها وسيلة للتصوير وانها سيان في ان تكون اللغة الفنية للأدب وفي أن تكون لغة الحديث اليومي .

وهذا القرار في أبعاده كافة يجعلنا مطمئنين الى أن التراث العربي الأصيل قرن مابين اللغة والصورة أصلاً ومزج هذه بتلك اداة فاذا كلمة الفرس مثلاً تصور لنا هيئة هذا الحيوان وشكله وحركته واذا أُسندت الى فعل من الأفعال أو أُجريت تكلمة لمسند ومسند اليه حصلنا على جملة تصور الفرس والفارس الذي يمتطيها في صورة متكاملة .

طبيعة الصورة الشعرية بين ارسطوطاليس والتراث العربي في دراسة القرطاجني : ـ

الحقيقة ان التراث العربي في شتى جوانبه الثقافية والحضارية وحدة

(٥٩) راجع المزهر في علوم اللغة وانواعها جـ ٤٢/١ .

متكاملة متواصلة لاتنفصل بين أجزائها العصور المتعاقبة والازمنة المتطاولة ولا تميز بعضها عن بعض البيئات المتباينة مظاهر ، والأقاليم المتباعدة مسافات •

ومع هذا فلابد من أن نتساءل هاهنا قائلين : واذن فاذا كانت تلك هي الصورة في البحث البلاغي والنقدي الذي دبج فصوله العلماء في المشرق فكيف كانت في هذا البحث خلال مصنفات علماء المغرب ؟

مما حملنا على اثارة هذا التساؤل ومكننا من الاجابة عنه : ان عالماً مغربياً قد تناول الصورة ركناً من أركان الشعر وفصل القول في طبيعتها ووسائلها وغاياتها ، وهذا العالم المغربي هو أبو الحسن حازم القرطاجني المتوفي بتونس في الرابع والعشرين من رمضان سنة اربع وثمانين وستمائة للهجرة •

المتفق عليه فيما يقرره الاستاذ الدكتور احمد مطلوب : ان (القرطاجني تأثر ببلاغة أرسطو وفلاسفة المسلمين)[٦٠] •

وهذا الاتفاق يرجع الى جملة عوامل تلتقي في ان كتاب الخطابة والشعر لأرسطوطاليس قد ترجما[٦١] الى العربية منذ منتصف القرن الثالث للهجرة عدة ترجمات ، وأن فلاسفة مسلمين قد لخصوهما تلخيصاً مخصوصاً وعرضوهما معرضاً يجمع مابين الأصل والنظرة العربية المتميزة في البلاغة من حيث المصطلحات والشواهد ومنهج التحليل •

ويقين أن بحثنا هذا لايخوض في هذه المسألة التأريخية من أطرافها مجتمعة ولا يتخذها مداراً رئيساً له ، بيد أنه في الوقت ذاته يمر بها في دائرة الصورة الفنية مبحثاً من مباحث الدراسات البلاغية والنقدية ويسعى جاهداً الى تلمس اصالة التراث العربي في هذا المبحث على أساس المنهج التاريخي الموازن •

---

(٦٠) دراسات بلاغية ونقدية ص ٣٤٥ .

(٦١) راجع منهجية الأدب المقارن بين النقد الاغريقي والتراث العربي ص ١٠٩ .

وقد يقتضي هذا المنهج وذلك السعي الافاضة قليلاً في أمور تتصل بالشعر مصدراً وطبيعة وحداً وما الى ذلك مما يدخل في جوهر الصورة الفنية ويمازجها بأقوى الوشائج . وعليه فكيف تمثل القرطاجني الشعر ؟ الملاحظ ان الرجل يقتبس مصطلح العلم من القرآن الكريم ويتقيل خطى التراث العربي في اقرار طبيعة الشعر وتحديد مصدره علماً فيقول : (ان الاصل الذي به يتوصّل الى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التئام تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها الى بعض أحسن موقعاً من النفوس والتفطن الى مايليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض)[٦٢] فمعاني الشعر وتركيبات هذه المعاني مصدرها العلم بالأشياء في شتى ألوانها وأشكالها وهيئاتها وامتداداتها ووشائجها وليس هذا المصدر في أي حال من الأحوال هو طبيعة النفس البشرية التي يحررها أرسطوطاليس منبعاً لأنواع الشعر انْ خيراً فخير وانْ شراً فشر . والقرطاجني يمضي في هذا المنحى العربي الأصيل فيرى الشعر صناعة ويردد مصطلح النقاد العرب القدامى بهذا الشأن في المشرق العربي من أمثال الجمحي وأبي هلال العسكري ، فيفيض على يديه في مواضع كثيرة من كتابة تعبير الصناعة الشعرية[٦٣] .

واغراض الشعر وطرقه تتحرر من وجهة نظره على أساس ماتناوله الشعر العربي في هذا الباب عصراً اثر عصر وبيئة فبيئة فيقول : (طرق الشعر اذا (   )[٦٤] في ثلاث جهات : اما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس واما أن تكون [مفجعة] يذكر فيها التفرق والتوحش

---

(٦٢) منهاج البلغاء ص ٣٨ .
(٦٣) راجع منهاج البلغاء ص ٢٠ .
(٦٤) بياض في الاصل مقدار كلمتين .

وما ناسب ذلك وبالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعمة ، واما أن نذكر فيهـا مستطابات قد انصرمت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها فتكون طريقة شاجية)(٦٥) فأين حديث هذا الناقـد العربي عن طـرق الشـعر واغراضه من كـلام أرسطوطاليس على موضوعات الشعر وأنواعه المتولدة تاريخاً وتطوراً عن غرضين هما المديح والهجاء وانقلاب المديح الى التراجيديا وتفرع الهجاء الى كوميديا ؟ ! •

واياً كان الأمـر فان القرطاجني حـين يعرف الشعر ويحـده ينأى عن ارسطوطاليس في هذا الميدان ويقتبس من قدامة بن جعفر عبارته ثم يفصل الحديث في تأثيره فيقول : (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكرّه اليها ما قصد تكريهه)(٦٦) •

وليس معنى هذا كله : ان الرجل لـم يكن على علم مما عند غير العرب في صناعة الشعر وأنـه لـم يطلق في جنبات كتابـه بعضاً من مصطلحـات ارسطوطاليس ، ذلك لأن الباحث المتثبت يلاحظ مثلاً أن القرطاجني قد أدار مصطلح المحاكاة في منعطفات(٦٧) كثيرة من كتابه وهذا المصطلح ــ كما تدل الترجمات المعاصرة لكتاب فن الشعر ــ قد اعتمد عليـه أرسطوطاليس في تعريف الشعر وحدّه • والسؤال يستفسر ــ في ضوء هذه الاشارة ــ عن مـدى تقليد القرطاجني لأرسطوطاليس في هذا المصطلح مفهوماً وطبيعة ؟ الحقيقة أن مصطلح المحاكاة مصدر للفعل حاكى يحاكي وهذا الفعل هو أحد الألفاظ التي تدل عند علمـاء البلاغة العرب على التشبيه ، وعليه فمرده الى البحث البلاغي العربي الأصيل ، وآية ذلك أن القرطاجني يحلل طبيعته عـلى أساس فن التشبيه العربي موضوعاً وشواهد اذ يقول : (وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات • فمن ذلك جهة الوجود والفرض •

---

(٦٥) منهاج البلغاء ٢١ ــ ٢٢ .
(٦٦) منهاج البلغاء ص ٧١ .
(٦٧) راجع منهاج البلغاء ص ٢١ ــ ص ٢٢ .

وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لامفروض •

١ ــ اضاءة : ومن ذلك جهة الادراك • وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة •

وبها يحسن بأن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك • ويكون بين المعنيين انتساب • ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة •

٢ ــ تنوير : وينبغي ان تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة الى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي(٦٨) •

والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة الى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة(٦٩) وينبغي ان تكون المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وظهور نبله وحذقه منصرفة الى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية • نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ويابسة بالحشف(٧٠) وتشبيه الرّوق بالقلم المستمّد(٧١) •

٣ ــ اضاءة : وينبغي أن يكون المثال المحاكي به معروفاً عند جميع العقلاء أو اكثرهم بالسجية • ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل)(٧٢) •

ففي هذا النص نلتقي مصطلح المحاكاة مرادفاً لمصطلح التشبيه كما نتلقى

---

(٦٨) يشير في النص الى بيت امرىء القيس :
له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وارخاء سرحان وتقريب تتفل

(٦٩) يشير في النص بهذا المثال الى بيت امرىء القيس من معلقته :
كميت يزل اللبد عن حال متنه   كما زلت الصفراء بالمتنزل

(٧٠) الاشارة هنا ايضاً الى قول امرىء القيس :
كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالي

(٧١) يشير بهذا الى قول عدي بن الرقاع العاملي :
يزجي انحن كأن ابرة روقه   قلم أصاب من الدواة مدادها

(٧٢) المصدر السابق ١١١ ــ ١١٢ •

منه دراسة البلاغيين من أمثال عبد القاهر الجرجاني والفخر الرازي والسكاكي لأضرب التشبيه حسب طبيعة الطرفين والعلاقة بينهما وما يحسن من ذلك وما لايحسن بالنظر الى أسس عمود الشعر العربي الذي يؤكد الوضوح والملاءمة بين جنس المشبه وجنس المشبه به جارياً في ذلك كله مجرى شواهد من الشعر العربي الأصيل .

ويقين ان هذا النص اذا كان بعض عباراته واسلوب سرده ينم على اتجاه منطقي متفلسف ، فهو لايستطيع أن يخفي بضاعته العربية وانما يكشف عنها بسهولة ويسر فيمتد من دائرته العقلية التي فاضت فيها ترجمات كتب ارسطوطاليس في المنطق والفلسفة ليصب في رحاب فن القول العربي .

وأياً كان الأمر فان القرطاجني يكشف عن انتمائه الى التراث العربي الأصيل حين يتصدى لبحث الصورة ويبسط مفهومه ركناً من أركان الشعر ، فهو يستمد من الجاحظ(٧٣) موازنته بين مايحدثه اللسان من الصور المسموعة وما ينتجه القلم من الصور المرئية كما يتقيل خطا العتابي(٧٤) فيما أورده عنه أبو هلال العسكري متكلماً على التزام الترتيب في اجزاء الصورة .

اذ قال : « ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ماوجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر ، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ماعليه ترتيبها . فلا يوضع النحر في صور الحيوان الا تالياً للعنق وكذلك سائر الأعضاء فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية اذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها ، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد اذا كانت كذلك »(٧٥) .

---

(٧٣) راجع هذا البحث .
(٧٤) راجع هذا البحث .
(٧٥) منهاج البلغاء ص ١٠٤ .

ويعود القرطاجني الى الجاحظ[٧٦] أيضاً في تحليل النص الشعري الى عنصر الألفاظ وعنصر المعاني ويعتمد على معاييره في أختيار الألفاظ وصوغ العبارات فيقرر قائلاً : (وأيضاً فان الأقاويــل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج اليها حتى تكون حسنة اعــراب الجملة والتفاصيل من جملة المعنى وتفاصيله)[٧٧] .

وفي حديثه عن الألفاظ ودلالاتها على مافي الذهن وعلى مافي خارج الذهن وتأثيرها في النفوس مطابقة لمقتضى الحال يمزج ما بين جملة آراء عربية أصيلة بهذا الشأن فيقول : (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة مايكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة مايكون عليه بالنسبة الى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته ، ومن جهة ماتكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتهــا ودلالاتها . على ماخارج الذهن ، ومن جهة ماتكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلــك الأشياء من النفوس)[٧٨] .

ففي هذا النص تتجمع مذاهب العلماء المسلمين وآراؤهــم المتباينة فريقين[٧٩] وبينهما مايسعى الى المواءمة بشأن دلالة اللفظ على موضوعه ، ومن هنا فان الرجل يرد الينا بضاعة علماء المشرق في الحديث عن مصطلح الصورة قائلاً : (ان المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في

---

(٧٦) راجع هذا البحث .
(٧٧) منهاج البلغاء ص ١١٩ .
(٧٨) المصدر السابق ص ١٧ .
(٧٩) راجع هذا البحث .

الأعيان : فكل شيء له وجود خارج الذهن فانه اذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فاذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين وأذهانهم • فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ فاذا احتيج الى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من التلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الافهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها •

اضاءة : قد تبين أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان ولها من جهة مايدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام ، ولها وجود من جهة مايدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور مادلت عليه في الأفهام والأذهان)[٨٠] •

يجسد منهج بحثنا التأريخي الموازن فيما يذهب اليه القرطاجني هاهنا مذهب الجاحظ[٨١] قبل أربعة قرون حين رأى أن المعاني مطروحة يعرفها الناس أجمعون وان الشعر جنس من التصوير كما يتجسد فيه مذهب عبد القاهر الجرجاني[٨٢] في العلاقة بين الأديب والمتلقي •

وما للرجل في هذا كله لايتجاوز صياغة ماجسده بعبارات ربما تتمايز ظواهرها بالانتماء الى المنطق من حيث المصطلحات والصياغة • وينبغي ألا يؤدي انتماء القرطاجني الى التراث العربي الأصيل في دراسة الصورة الى أن آراءه قد تحجرت بين يدي الجاحظ وسواه من العلماء المسلمين الذين حللنا فيما مضى نظراتهم البلاغية والنقدية في هذا الباب ، ذلك لأن الرجل في انتمائه هذا قد ساير تطور الثقافة العربية المتفتحة دائماً ومضى مع البحث

---

(٨٠) منهاج البلغاء ص ١٨ ــ ص ١٩ .
(٨١) راجع هذا البحث .
(٨٢) راجع هذا البحث .

البلاغي والنقدي في ازدهاره بين البيئات العربية عصراً بعد عصر وبسط الكلام على أثر الصورة الشعرية في السامع وحدد أوجه هذا الأثر قائلاً : (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة الى جهة من الانبساط أو الانقباض)(٨٣)

فالشاعر في وظيفته التي يصدر عنها مضموناً وشكلاً في المعاني والألفاظ والأسلوب والنظم لايسعى الى مجرد افهام السامع كما يفعل المتكلم المعهود في الغرض من كلامه وانما يحقق زيادة على ذلك انفعالاً لديه وأن هذا الانفعال ثمرة لاحدى وسيلتين :

اولاهما : خلق صورة أو صور في خيال السامع ينفعل لتخيلها وتصورها .

وثانيتهما : حمل السامع على تصور شيء آخر ينفعل به .

وهاتان الوسيلتان ــ في يقيننا تكشفان عن أن البحث البلاغي والنقدي العربي قد كشف قبل سبعة قرون من ميلاد الدراسات النقدية الأوربية المعاصرة عن وظيفة الشعر فناً لايؤثر في نفوس المتلقين بما فيه فحسب وانما يتجاوز ذلك الى اثارتهم وحملهم على تخيل أمور وتصور احساساتٍ لم ترد في النص الشعري ولم تجر به .

وهكذا فان الصورة الفنية تستوي في هذا التراث العربي مبحثاً متكاملاً صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطاً اجتماعياً وصناعة ماهرة وحلل عناصر الشعر ووازن بينه وبين التصوير ثم حلل بناء الصورة بالاشارة الى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين وأشار الى مصادرها في الذهن وجسد تأثيرها في المتلقي .

وعليه فالسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فماذا في الدراسات النقدية الأوربية من جديد على هذا المبحث العربي ؟ .

---

(٨٣) منهاج البلغاء ص ٨٩ .

الفصل الثاني

الصورة لدى المدارس النقدية الأوربية

المعروف أن الدراسات النقدية الأوربية تنهض في جوهرها على التراث اليوناني والروماني الذي خلص من الضياع وعبث عاديات الزمان ووصل الى الباحثين مما كتبه أرسطوطاليس في كتابيه البيوتيكا (فن الشعر) والريوتيكا (فن الخطابة) وما تغنى به هوراس في منظومتـه (فن الشـعر) وما حرره لون جونيوس فيما ينسب اليه من كتاب (سمو البلاغة) .

والمعروف ايضاً ان هذه الدراسات تجسدت في اتجاهات عامة وانقطعت فيما بينها على مدارس ليقوم بعضها نقيضاً للآخر في صراع فكري وفني تنبع عوامله من حركة المجتمعات الأوربية وتطوراتها في ميادين الفكر والاقتصاد والسياسة .

ومما يستنتجه الباحث من هـذا كله ويسـتخلصه حقيقة تؤكـد : ان الدراسات النقدية الأوربية نشأت تقليدية تتبع خطا نظرات نقدية تهادت اليها من بيئة ثقافية وحضارية غير بيئتها ونبعت بين يديها من فلسفات نشأت لمعالجة مشكلات فكرية ودينية غير مشكلاتها .

تتمثل هذه الحقيقة جلية واضحة في أن المدرسة الكلاسيكية الحديثة في الأدب والنقد نشأت في ايطاليا ابان القرن الرابع عشر ثم مضت في الأقطار الأوربية الأخرى وترسخت معاييرها الجمالية .

ومقاييسها الفنية بشأن الأجناس الأدبية ، فاتخذت مؤلفات اليونان والرومان القدماء موضوعاً للدراسات البلاغية ومصدراً لاستنباط مختلف نظريات النقد[1] . ثم تلاشت هذه المدرسة لعوامل متعددة وقامت على أنقاضها المدرسة الروما نتيكية بحكم المتغيرات النفسية والفكرية التي تعاورت الشعوب الأوربية وهزت قيمها نابعة عن الأحداث السياسية والصراعات الطبقية .

وهكذا سائر المدارس الأدبية والنقدية مثل الواقعية بشتى مذاهبها والبرنانسية بمختلف تفرعاتها المنعكسة في المدرسة السريالية والمدرسة الرمزية ومدرسة اللامعقول وسواها من المدارس التي فاضت عوالمها الفكرية والفنية عن مكاييل أوربا الغربية والشرقية في مختلف العصور حتى ايامنا هذه .

ومما يعنينا من هذا كله مصطلح الصورة الذي غدا في رحاب الدراسات النقدية لهاتيك المدارس معياراً لتقويم الشعر الغنائي والحكم على مدى ابداع منتجه .

بين مصطلح الصورة الأوربي والعربي : ـ

ومصطلح الصورة Image ـ كما يرى جونمدلتون مري ـ يمكن أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي Imagination أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة .

وعليه فان هذا الناقد الأوربي يقرر قائلاً : انه يمكن أن نخلص الكلمة من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ونوسع آفاق هذه الدلالة فهي يمكن أن تكون « أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور »[2] .

ولو عدنا هنا الى كلمة الصورة العربية في معانيها اللغوية ومدلولاتها

---

(١) راجع النقد الادبي : الاستاذ احمد امين جـ ٢٦٨/٢ .
(٢) راجع النقد التحليلي ٥٨ ـ ٥٩ .

الاصطلاحية لرأيناها تتصل في عالم الحس بهيئة الشيء وأمره وشكله وتشير بذلك الى مصدر تكونها وتشكلها وتحدد سبيلها من خلال حواس المتلقي الى ذهنه ، مما وجدنا العالم البلاغي العربي عبد القاهر الجرجاني[٣] يتحدث عن القياس والتمثيل وسيلتين لصياغة الصور البلاغية التي ترسخت في العقول من المشاهدات والمـألوف ثم فاضت عن العقول بالموازنة الى مايؤدي عنها من الأساليب البيانية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية •

تستخلص لنا هـذه العودة الى التراث العربي الأصيل حقيقة تبـين : أن هذا التراث كان واقعياً علمياً في اعتماد مصطلح الصورة وتحليل مصادر مفهومه وتحديد وسائل ادائه بخلاف مصطلح الصورة الأوربي الذي ولـد مما يتصل بالتصورات والأذهان والعقول ثم انسحب على عالم المحسوس •

ومن هنا فان المصطلحـين الصورة العربية وأميج الأوربية يسـيران في خطين متعاكسين يبدأ الأول من المحسوسات وينتهي الى الذهن ويتواثب الثاني من الذهن ويقف عند عالم المحسوسات • ان الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يتحمس للنقد الأوربي ويـراه مصدراً لمصطلح الصورة في الدراسات النقدية العربية لم ينتبه الى هـذه المفارقة الجوهرية بـين مصطلح الصورة العربية • ومصطلح الصورة الأوربية ، فراح يقرر قائلاً : « لم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة •

وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديدهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين في بعض ذلـك بأرسطو على حسب تأويلهم اياه مما يتراءى في حديثهم في الاسـتعارة وفي التخييل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما اليها • ويظهر في كل ذلك ميلهم الى القصد في المجاز ، وبيان ان غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج

---

(٣) راجع هذا البحث .

عقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهـذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العـرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو »[٤] .

ويقين أن هذا القرار العام غير المؤتزر بالنصوص ينهار في ضوء ماقدمنا من دراسة لمفهوم الصورة من شتى جوانبه في التراث العربي ولا يجد مستقراً له في البحث العلمي الذي يعتصم بالمنهج التاريخي التحليلي الموازن ، ذلـك لأن اللغة العربية لم تعرف اللغة الأغريقية في معجمها القومي كما لم يعرف النقاد العرب الرواد الذين أداروا مصطلح الصورة أرسطوطاليس في مباحثه عن أساليب البيان .

وعليه فأين هذا التراث العربي من المدرسة الكلاسيكية التي تنأى عنه زماناً بما يزيد على تسعة قرون وتنقطع منه بيئة بما يرسخ معالمها الدينيـة والفكرية والاجتماعية في كل شيء ؟ ! .

ويبدو أن الدكتور محمد غنيمي هـلال ينسـى نفسـه في تحمسـه لأرسوطاليس والنقد الأوربي فيتكلم على مفهوم الصورة بعبارات معاصرة صادراً عن التراث العربي ، وآية ذلك أنه يبدأ من عالم المحسوسات كما بـدأ النقاد العرب الرواد ويقول : « فاذا نظرت الى وردة من الورود في شـكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامي فأنا بصدد شيء من الأشياء خارج عن حدود ذاتي ، مستقل في وجوده عني ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعي الانساني ، بحيث لاأستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعي ايجاداً أو اعداماً »[٥] ثم يشير الى أنه حين يتحول عن النظر الى الوردة لاتغيب عن ذهنه وانما تستقر فيه فاذا تمثلها لسبب أو لآخر انما يتمثل صورتها وبعـد هذا يصل الى أن هناك فرقاً بين مثول الوردة في عالم المحسوسات وتمثلها في عالم الذهن ذلك لأن وجود الصورة أقل في مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً

---

(٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٢ .
(٥) المصدر السابق ص ٦١ .

أمام النظر ووجودها صورة يحتاج الى جهد ذهني أكثر من ،نجهد في النظر اليهـا •

ووجودها صورة يتعلق بالوعي وحده (ثم أن وجودها صورة يستتبع أني لا أراها ، فهي غائبة عني ، أو في حكـم المعدوم بالنسـبة لي ، وهي في الصورة ملك لوعيي أتحكم فيها فأستطيع أن أنميها أو أطورها أو أغير وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجي في شيء • وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صوراً أخرى من جنسها أو أغير جنسها لعلاقة من العلاقات ارادياً لغاية خاصة •

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملكاً لعالـم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء)[٦] •

ففي هـذا الحديث تتذكر تحليل عبد القاهـر الجرجاني[٧]لمصدري الصورة ملك لوعيي أتحكم فيها فأستطيع أن أنميها أو أطورها أو أغير وضعها العلماء العرب[٨] بشأن علاقة الشيء في الخارج بعلاقته في الذهن •

ومن هنا فمن حقنا أن نذهب الى أن الدكتور محمد غنيمي هلال يتكلم بعقلية تراثه العربي على تكون الصورة في الفكر ولا يتقيل خطا الأوربيين عامة وجون مدلتون مري خاصة في التماسهم لاشتقاق كلمة الصورة لغة واصطلاحاً •

ومهما يكن من أمر فلنتساءل هاهنا قائلين : واذن فكيف نظرت الدراسات النقدية الأوربية الى الصورة الفنية في قوالبها المذهبية المترسخة مدارس فكرية وفنية ؟ •

يتوجه الدكتور محمد غنيمي هلال في تلمسه تاريخ نشوء مفهوم الصورة وتطوره الى الحياة الأوربية ويراها مصدراً لمذاهبها الأدبية ومدارسها النقدية

---

(٦) المصدر السابق ص ٦٢ •
(٧) راجع هذا البحث .
(٨) راجع هذا البحث .

فيقول (على حسب النظرة الى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة اليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثــر كبير في نهضة الشعر أو ركود ريحه في هذه المذاهب وذلــك للأرتباط الوثيق في تلــك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه اليه ذلك الأدب من جهة أخرى)(٩)

تقتضي هذه الحقيقة من غير ريب • ان تتجنب تقليد المذاهب الأدبية الأوربية ومدارسها النقدية لاسيما في عالم الفن والفكر مادامت هذه المدارس وتلك المذاهب تنبع عن واقع ليس بواقعنا وتلبي حاجات جمهور لم يكن في يوم من الأيام من جمهورنا ثقافة وعقيدة وتوجهاً • ونحن في هــذا لاننكر الروابط الانسانية تبين الأمم والشعوب بيد أننا نؤكــد ذاتية كل شــعب وخصوصية كل أمة لأنهما منبع الأبداع والتجديد اللذين لانرى أكلها نامية في أشواك التقليد الفني والتبعية الفكريــة •

فالأدب العربي ــ في ضوء هذه الروابط الانسانية ومدارسته بلاغــة ونقداً ــ قد أتصل بفكر الأمة العربية وحاجات جمهورها كمــا اتصل الأدب الأوربي ومدارسه الفنية والنقدية فيما بعــد بشعوبه عندما تجاوزت هــذه المدارس وذلك الأدب العالم اليوناني والروماني في تجسده لدى أرسطوطاليس وهوراس وسواهما ممن كانوا نبراس المدرسة الكلاسيكية الأوربية ــ كما بينا ــ وفي خضم هذا الأخذ والرد كلاماً نظرياً لابدّ من أن نعود الى المدارس النقدية الأوربية ونحلل مفاهيمها عن الصورة لكي يستوي هذا الكلام النظري نصوصاً تطبيقية ملموسة • واذن فلنبدأ بالمدرسة الكلاسيكية وتتساءل كيف درست الصورة واستخلصت مفهومها الفكري والنقدي ؟ •

الصورة من الضيق الى السعة لدى الكلاسيكيين والباحثين العرب

لم يدرس الكلاسيكيون الصورة مظهراً من مظاهر اللغة تجري بهــا الألفاظ والعبارات نشاطاً اجتماعياً وفردياً تقتضيه شؤون الحياة وقضايا العقل ،

(٩) المصدر السابق ص ٦٢ .

وانما درسوها ضمن عالم المعرفة في جملتها وفي ضوء تحليل الفكر وتميزه عن الخيال . وهاهنا يبرز التباين التام بين دراسة الصورة في نظرية النقد العربي ومذهب المدرسة الكلاسيكية ، ذلك لأننا رأينا أن نظرية النقد العربي تلتقط شواهد الأدب بشتى عناصره معنى وألفاظاً وأساليب بيانية وتحللها من غير تمييز بين لغة هذه الشواهد وما تجري بــه من صور تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية وما اليها من فنون البلاغة التي ينتجها عقل الأديب عن سبيل القياس والتمثيل وعلى أساس التمرس بفن القول صناعة وعلماً .

ومهما يكن فان الصورة عند الكلاسيكيين (مادية) لأنها نتاج تأثــير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعي المعاني ، ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليــس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الادراك ، لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التمييز عن عالم المــادة ، فالخيال ــ وهو المعرفة عن طريــق الصور ــ يتميز في جوهره عن الادراك ، ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها الى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة)[١٠] .

يقتفي الكلاسيكيون في هذه الآراء عن الصورة خطا الفيلسوف اليوناني افلاطون الذي درس الفنون عامة في ضوء نظريته المشهورة[١١] عن المثل وهي

---

(١٠) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٣ .

(١١) راجع الدعوة الى الالتزام في شعرنا المعاصر بين آراء افلاطون ومقاييس قرآنية . مجلة زانكو العلمية الانسانيات العــدد الاول المجلــد الثالث نيسان ١٩٧٧ م جامعة السليمانية .

النظرية التي تقسم الكون الى ثلاثة عوالم : ـ

اولها : عالم المثل الذي يحتوي على حقائق الأشياء ونماذج الأفكار في أكمــل معانيها وخصائصها •

وثانيها : عالم المحسوسات الذي ينعكس عن عالم المثل ويقلده فيبتعد عن الحقائق خطوتين ويدنو من تزييف الأشياء والأفــكار على نحو لايمثل جواهرها وماهياتها •

وثالثها : عالم الفن الذي يحاكي عالم المحسوسات ويبتعد عن عالم المثل ثلاث خطوات فيصور الأشياء والأفكار في صور مزيفة لاتمثل الا ظلالهــا ولا تعكس سوى أشباحها •

والشعر بشتى أجناسه وأضربه عند افلاطون هو من عالم الفن ، وعليــه فهو تزييف وكذب وخداع لمــا فيه من صور يلفقها الشاعر من غير وعي ومن غير ادراك •

ويقين أن نظرية الأدب العربي[١٢] في نشأتها قبل ظهور الاســلام وفي استمدادها من القرآن الكريم وتطورها عصراً فعصراً لاعلاقة لها بعالم الغيب وانما تنقطع عن هذا العالم وتستوي في قواعدها وضوابطها بشأن طبيعة فن القول ومصدره وأهدافه علماً من العلوم ، فتدرس الشعر والنثر صناعتين من الصناعات وتحلل عناصرهما معاني وألفاظاً وأخيلة وصوراً على أنها ثمــرة لعقول الشعراء والكتاب من غير تمييز بين مظاهر هــذه العقول من فــكر وادراك يتميزان عن الخيال •

وسوف نرى فيما[١٣] بعد كيف يدرس علماؤنا البلاغيون فن التشبيه الذي هو أصل لفروع البيان العربي على أنــه يجري في أوجه من المشابهة بين المحسوس والمعقول وسواهما •

---

(١٢) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب .
(١٣) راجع هذا البحث .

وأياً كان فان الكلاسيكيين يمضون في هـذه الفلسفة العقلية فيتضاد (عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل فليست الصور المادية طريقـاً للفكرة ، فالفكرة هي مايدركه العقل مباشرة وقيمة اللغة تنحصر في دلالتهـا على الأفكار لاعلى الصورة يقول ديكارت : (وانمـا تكتسب الكلمـات صفاتها العامة الانسانية بدلالتها على الأفـكار ، لابدلالتها على الصور) . ويحذر باشكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالـة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسـبب جرسـها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل الى الحقيقة الا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها المخيلة)[١٤] .

يصدر الكلاسيكيون في فلسفتهم هذه عن آراء بشأن المجاز الذي هو الأداة الرئيسة في رسم الصور تخالفها آراء جمهور البلاغيين العرب القدامى كل المخالفة : ـــ

فالمجاز بأوسع مدلولاته عند رواد هؤلاء البلاغيين وتابعيهم جرت بـه لغة القرآن الكريم والنصوص الأدبية العربية في كل زمان ومكان ، ومن هنا رأينا[١٥] أبا عبيدة معمر بن مثنى المتوفى سنة ٢١٣ هـ يصنف كتابه المشهور مجاز القرآن ويتبعه الشريف الرضي المتوفى سـنة ٤٠٦ هـ فيؤلف مصنفه تلخيص البيان[١٦] في مجازات القرآن كما يمضي ابن ناقيا البغدادي المتوفي سنة ٤٨٥ هـ في الاتجاه نفسه فيدبج كتابه الجمان في تشبيهات القرآن[١٧] .

---

(١٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٤ .
(١٥) المجازات القرآنية ومناهج بحثها دراسة بلاغية نقدية القسم الاول ص ٨٤
(١٦) المصدر السابق ص ٣٣٤ القسم الاول .
(١٧) المصدر السابق ص ٣٤٧ القسم الاول .

ورأينا فيما مضى(١٨) أن ابن المعتز المتوفى سنة ٢٩٦ هـ يرجع فنون البديع ومحاسنه الى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وآثار العرب منذ أقدم العصور وأن أبا تمام الذي اشتهر بالافراط في البديع يدفع عن نفسه نقد المنتقدين لمذهبه معتمداً على آية من الذكر الحكيم جرت بصورة فنية مثلت الذل في هيئة ماله جناح .

اذن فأين الكلاسيكيون من علمائنا البلاغيين أولئك حتى نلتمس مايجمعهم بأرسطوطاليس كما فعل الدكتور محمد غنيمي هلال ؟ ! .

لم يجهز الكلاسيكيون في فلسفتهم تلك على الصورة وأداة رسمها التي هي المجاز كل الاجهاز ، بيد أنهم أتاحوا لها متنفساً ضيقاً مثل خرم الابرة وتحت شروط صارمة : ـ

فهم يرون أننا لسنا بحاجة الى الصور والمجازات الا بقدر ضئيل ، في سبيل تحريك النفس واثارتها للتعرف على الحقيقة . وعند الكلاسيكين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » وهو «قسمة مشتركة بين الانسان والحيوان » ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائي .

وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمدوا دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل مالها من رونق وقيمة » .

ويقول « لابروير » Lapruyere الكلاسيكي الفرنسي :
« يجب الا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لاينتج غالباً الا أفكاراً باطلة صبيانية ، لاتصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي . ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن

---

(١٨) راجع هذا البحث .

تكون أثراً لنفاذ البصيرة »[١٩] .

وربما يرى المتحمسون لتضخيم الأثر اليوناني في الفكر العربي شيئاً من التشابه بين مذهب الكلاسيكيين في وجوب الاقتصاد في استعمال المجاز واشارات عقدية وبلاغية جرت بها نظرات طائفة من العلماء والبلاغيين العرب تصدوا لهذا الشأن أو ذاك من شؤون المجاز خاصة وفنون البديع في عمود الشعر العربي عامة ، ويتوهمون أن علماء مسلمين من أمثال ابن حزم[٢٠] المتوفى سنة ٤٥٦ هـ وابن تيمية[٢١] المتوفى ٧٢٨ هـ وابن قيم الجوزية[٢٢] المتوفى سنة ٧٥٢ هـ وسواهم قد أنكروا وجود المجاز في اللغة وان أنكارهم هذا تقليد متطرف لمذهب أرسطوطاليس في ارساء أساس الدعوة الى الاقتصاد في المجاز وهي الدعوة التي صدر عنها الكلاسيكيون في موقفهم من الصورة ، وقد يتوهمون أيضاً أن المدرسة الأدبية في البلاغه العربية حين أخذت على شعراء البديع افراطهم في مذهبهم ودعوا الى الالتزام بعمود الشعر التقليدي انما استقت توجهها هذا من الأثر الأرسطوطاليسي ، بيد أن هذا التوهم ــ إذا ما توسع في دائرته على هذا النحو ــ يجانف حقيقة النظرية النقدية العربية بشأن المجاز وسائر فنون البلاغة العربية : ــ

فواضح أن الكلاسيكيين قد وقفوا من المجاز موقفهم ذاك لعلّة فلسفية نظرية تسعى جاهدة في تحليل مدارك الانسان ومظاهر ذهنه فرتبوا هذه المظاهر وتلك المدارك مراتب جاء الخيال في أدنى درجاتها ، مما دعاهم الى تقويم المجاز ثمرة للخيال في حكم نقدي يشينه على الاطلاق .

أما أولئك العلماء المسلمون فانهم لم يبخسوا المجاز حقه لأنه مجاز ولأنه أداة لهذا الجانب أوذاك من قدرات الانسان الذي كرمه‌الله تعالى وجعله

---

(١٩) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٤ .
(٢٠) راجع المجازات القرآنية ومناهج بحثها ص ٥١٤ .
(٢١) المصدر السابق القسم الثاني ص ٥٢٢ .
(٢٢) المصدر السابق القسم الثاني ص ٥٣٣ .

خليفته في الأرض ، وانما تصدوا لدراسته في النصوص الدينية التي هي مستنبط الأحكام الشرعية حقائق جرى بها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مصدرين لهذه الأحكام ، فرأوا أن لغة هذين المصدرين لاينبغي أن تستوي مرتعاً للتأول والتحمل ، ذلك لأن مدلولات الكلمات في هذه اللغة لاتتبادر الى الذهن منفردة وعلى أساس انتقالها من معنى حقيقي الى مدلول مجازي ، بل تؤدي عن معانيها مع سواها من الكلمات التي تكون النص(٢٣) جملة فجملة .

كما أن المدرسة الأدبية في البلاغة العربية لم تأخذ على ايدي الأدباء في أساليبهم البلاغية ولم تلزمهم الاقتصاد في صورهم البيانية وانما دعتهم الى تحقيق المناسبة والملاءمة بين المشبه والمشبه به والحقيقة والمجاز والمستعار والمستعار له والمكنى والمكنى به وما الى ذلك من مميزات عمود الشعر العربي الأصيل الذي تكلم عليه المرزوقي(٢٤) وبسط أسسه .

وفي اعتقادنا أن الكلاسيكيين لم يدعوا الى الاقتصاد في المجاز كماً فحسب وانما ضيقوا عليه الخناق نوعاً وطبيعة ، وذلك لأنهم قد رسفوا في قيود مبحث المجاز عند أرسطوطاليس(٢٥) الذي حدد نطاق انتقال الكلمة من المعنى الحقيقي الى المدلول المجازي على أربعة أسس معروفة هي الانتقال من الجنس الى النوع والانتقال من النوع الى الجنس والانتقال من النوع الى النوع والانتقال بالتشابه .

فقد بين الناقد الانكليزي (كرستان بروك روز)(٢٦) أن هذا النمط في التحليل الفلسفي للمجاز قد استوى مناراً للباحثين الكلاسيكيين ومن تقيل

---

(٢٣) راجع كتاب الايمان ص ٢٤١ .
(٢٤) شرح الحماسه جـ ١ ــ ص ٩
(٢٥) راجع كتاب من الشعر ص ٥٨ .
(٢٦) راجع
Agrammar of metaphor . p . 3 .Chriatine Brooke = bose

من النقاد الذين انقسموا في بحث علاقات المجاز فريقين رئيسين : فريق لايخرجون على قواعد أرسطو قيد أنملة وانما يتبعونها واحدة واحدة ٠ وفريق استشرفوا هذه القواعد وراحوا يبوبون المجاز على أسس الحي وغير الحي فوضعوا اليد في ضوئه على النقل من حي الى غير الحي مثال ذلك (حاجب الجبل) فكلمة الحاجب للحي قد نسبت للجبل الذي هو جماد غير حي ٠ والنقل من الجماد الى الحي مثال ذلك تسمية العدو سيفاً فالسيف جماد أطلق على العدو وهو حي والنقل من حي الى حي مثال ذلك تسمية (رجل أسداً) فالأسد حي يستعمل للدلالة على الرجل والنقل من الجماد الى الجماد مثال ذلك : (جعل اللجام للأسطول) فاللجام نسب الى الأسطول وهو جماد ايضاً ٠

أما مبحث المجاز في نظرية النقد العربي الأصيل فهو يأبى على الانغلاق في تلك الحدود الضيقة ويفتح أبوابه على المنهج الاستقرائي الذي يتتبع الشواهد القرآنية والأدبية العربية لاستخلاص أنواع المجاز وموضوعاته ٠

فالمعروف أن أبا عبيدة[٢٧] قد اهتدى في مقدمة كتابه مجاز القرآن الى سبعة وثلاثين نوعاً رآها توطئة للتنبيه على المجازات القرآنية في آي الذكر الحكيم ، وأن البلاغيين الذين اجتهدوا في وضع القواعد والضوابط لمبحث المجاز فيما بعد رأوهُ متسعاً على مدى اتساع اللغة العربية فصنفوه الى مجاز لغوي ومجاز عقلي وقسموا المجاز اللغوي الى مجاز مرسل ومجاز بالاستعارة وأفاضوا في التنبيه على العلاقات في المجاز المرسل الذي لا يتقيد في طبيعته وانما يتنوع في علاقاته لأدنى ملابسة فأثمر تنبيههم هذا أضرباً من المجاز المرسل زادت كماً ونوعاً من باحث الى باحث وأفاضوا في دراسة المجاز بالاستعارة فغزروا أنواعاً هي الاستعارة التصريحية بشتى أضربها والاستعارة المكنية والاستعارة التخيلية كما خاضوا في أضرب المجاز العقلي وأرخوا له العنان في رحاب العقل والاعتقاد ، مما حملوا الباحثين المنصفين المتثبتين بهذا كله على

---

(٢٧) راجع مجاز القرآن جـ ١/٨ ـ ٩ ٠

أن يروا مبحث المجاز عندهم خاصاً باللغة العربية ، فقطعوا بذلك المجال أمام الذين يتجهون الى ربط مبحث المجاز العربي بمبحث المجاز عند أرسطوطاليس وتلاميذه الكلاسيكيين .

الصورة الشعرية بين الاتجاه الرومانتيكي والنظرية النقدية العربية :ــ

يحدثنا تاريخ النقد الأدبي الأوربي أن المدرسة الكلاسيكية تلك قد تململت من تحت ركام القيود والقواعد ، وأن هذا التململ قد جرى على أيدي لايبنتز (١٦٤٦ ــ ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين أبان النصف الأول من القرن الثامن عشر للميلاد ، فأثمر خطوة جديدة في ادراك الصورة (فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الادراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فانهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، اذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح . والانسان ــ كما قال أرسطو ــ روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ؛ وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل بالتداعي وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخلص في أن الصورة أضعف من الادراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الانسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم)[٢٨] وأياً كان الأمر فان آراء لايبنتز ومشايعيه بشأن الصورة هي المخاض الذي أدى الى ولادة نظرية الرومانتيكيين حول الصورة ، مما نستطيع أن نقرر هاهنا أن نظرية الرومانتيكيين ــ كما سندرسها ــ فيما بعد قد ترسخت أسسها الفكرية والجمالية في مضمار فلسفي من الفعل ورد الفعل . وهذا يعني أن الصورة في النظرية النقدية العربية ظلت متميزة بالموازنة الى الصورة في نظرية الرومانتيكيين ، اذ رأينا أن الصورة في النظرية النقدية العربية لم تتعرض للتعالي الفكري والعقلي في سلم المعرفة ولم تنفصم في مظانها

(٢٨) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧٠ .

الحسية وتداعيها الموروث والمعهود ، وعليه فان مقولة العتابي[٢٩] التي مرت بنا فيما مضى لم تقدم الصورة مزيجاً بين عنصرين متنافرين في دنو وعلو وانما نسجتها من الألفاظ والمعاني في تشبيه اذا كان قد ورد فيه مصطلح الأجساد والأرواح فانه لم يأتزر بهذين المصطلحين الاللاستشهاد والتمثيل •

ومن هنا فان مقولة العتابي تلك تعليمية محضة سبقت بقرون ماذهب اليه لايبنتز ومشايعوه في تلمس العذر لجمال الصورة وقيمتها بالاتكاء على مقولة أرسطوطاليس الفلسفية بشأن ترابط الروح والجسد •

تخطط هذه الموازنة التاريخية لنا مسار نظرية الصورة لدى الرومانتيكيين وتبرز جذورها الفلسفية التي تبقى في رأينا على خطها الموازي لمفهوم الصورة في النظرية النقدية العربية[٣٠] •

واذن فكيف مضت المدرسة الرومانتيكية في هذا الخط ؟ يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال اجابة عن هذا السؤال أنه قد (بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتي • فالفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعي المرء مباشرة ، والتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة ، وهي وحدها مظهر الجمال •

وفي هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون الخلص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر ويخضعون بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر ــ وخاصة في النصف الثاني منه ــ الى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ، لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني • وبذلك تهيأ للأتجاه الرومانتيكي أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية)[٣١] •

---

(٢٩) ينظر هذا البحث .
(٣٠) راجع هذا البحث .
(٣١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧١ .

لقد رسخت المدرسة الرومانتيكية قيمها الجمالية ومعاييرها النقدية في الشعر مشتبكة في صراع مع آراء ارسطوطاليس التي أنجبت الفكر الكلاسيكي النقدي ، فالمعروف ان المسألة الأولى التي عارضتها الرومانتيكية من مسائل النقد الأدبي هي رأي أرسطوطاليس في المحاكاة وجعله الشعر موضوعياً في جنس المسرحية التراجيدية والمسرحية الكوميدية وتمثله الشاعر فيما ينتج من حدث محاكياً لما يحيط به وينأى عن مشاعره في الطبيعة •

وقد ثار على رأي أرسطو هذا فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضموا تحت لوائها ، فتعرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة فمنهم الفيلسوف الفرنسي ديدرو ١٧١٣ — ١٧٨٤ الذي كان يرى أن الفنان خالق لايحاكي الطبيعة ولكنه يحاكي مايجري في دخيلة نفسه وما يخلقه لاوجود له في الطبيعة مجتمعاً في الصورة التي صورها والفن يجمل الطبيعة وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها • ثم ان عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يرى ديدرو قائلاً : لا أقصد الى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكني أعتقد أنه اذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها ، فهو ذلك الذي يشعر بها في نفسه عن طريق خياله وعبقريته وقد نمت هذه الأفكار على أيدي نقاد آخرين منهم وليم جونس ، فقسموا المحاكاة الى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو مارأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر • والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهي أدنى درجة ، لأنها لاتنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائي وهو الشعر الحق ، لأصالتها في ذات الفنان وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوافر لها الكمال الا اذا صدرت عن ذات الشاعر •• والشعر الغنائي لايعتمد على الحدث والفعل • ولكن على الخيال والصورة(٣٢) •

(٣٢) راجع المصدر السابق ص ٧٢ .

ولعلنا نلاحظ أن آراء الرومانتيكيين هذه لايمكن أن تدرج في سلم التطور النوعي من بنية النظرية النقدية الأوربية المستقلة عن التقليد للفكر الاغريقي ، ذلك لأنها في المقام الأول رد فعل آلي اتخذت موقفاً مضاداً لرأي أرسطوطاليس واستوت صدى له على الطرف الآخر ، وهي في جملتها وفيما ارتدت عنه تخالفها نظرية الأدب في الفكر العربي الأصيل •

فقد رأينا(٣٣) أن هذه النظرية مثلاً ترى الشعر ديوان الأمة العربية والشاعر فرد من هذه الأمة ينتمي الى هذه القبيلة أو تلك من قبائلها ويذوب في فكرها الجماعي •

قال دريد بن الصمة : ــ

وهل أنا الا من غزية ان غوت   غويت وان ترشد غزية أرشدِ

وعليه فان مايصنعه الشاعر العربي في معترك الحياة من شعر ثمرة شرعية لتفاعله شعوراً وحساً وفكراً وخيالاً مع الأحداث التي تجري لأمته نشاطاً اجتماعياً وجهداً عقلياً ، وان اللغة الفنية التي تعبر بها هي لغة هذه الأمة في مادتها وصياغتها العامة في صورها التي يستمدها من تراثه ومن بيئته وينسجها نسجاً آخر في بوتقة مهارته الفنية •

واذن فالشاعر في نظرية الأدب العربي لايحاكي الطبيعة كياناً مستقلاً عنه كما يرى ارسطوطاليس ولايحاكي مشاعر منقطعة عن الطبيعة خلقاً وابداعاً كما يرى الرومانتيكيون وانما يعبر عن نفسه عضواً متصلاً يجسد أمته ويصور أمته منبعاً لكيانه • وعليه أيضاً فان موضوع الشعر وحده ليس معياراً لعبقريته كما أن الصورة لايمكن أن تكون بمفردها مقياساً لابداعه وانما يتمازج الموضوع والصورة تمازج الروح والجسد ليستويا أداة لتحقيق هدفٍ اجتماعي وفكري ملتزم يؤدي عن الشاعر انساناً لايتبعه الغواة ولا يهيم

---

(٣٣) راجع هذا البحث .

في كل وادٍ ولا يقول مالا يفعل وانما يؤمن ويعمل الصالحات ويذكر الله كثيراً وينتصر على الذين ظلموه .

اذا اتخذ الباحث هذه الفروق بين نظرية الأدب عند العرب ونظرية الأدب عند الكلاسيكيين في أصلها اليوناني وعند الرومانتيكيين فانه يلاحظ أن هذه الفروق تتضخم اكثر فأكثر يوم جرد الرومانتيكيون الشعر عن أي هدفٍ فكري واجتماعي وخلقي ورأوه صوتاً لذاتية الشاعر المفرطة ويوم ناب عنهم الناقد الألماني الرومانتيكي « فريدرش شليجل » ١٧٧٢ ــ ١٨٢٩ قائلاً : (ان الشعر بما يحوي من صور هو الأصل الحي الخالد للغة ، وهو طريق تقدم الانسانية الى الكمال . واذا كانت الصور في العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فانه يمكن أن نخلق لنا في عهودنا الحديثة صوراً ذات سلطان لايقل عن تلك الأساطير)(٣٤) .

والسؤال : هاهنا يستفسر أي كمال هذا الذي تصل اليه الانسانية بصور تنفلت من الواقع الحضاري والثقافي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لتعود الى طلاسم الأساطير في العهود البدائية ؟ ! يومىء التساؤل ــ من غير ريب ــ الى أن هذا المفهوم عن الصورة لا يمكن أن يغري نظرية النقد الأدبي العربي المعاصر بالافادة من النقد الأوربي عامة والاتجاه الرمانتيكي خاصة ومع هذا فنحن نلاحظ طائفة من نقادنا المتحمسين للفكر الأوربي يلحون على دراسة أدبنا منغلقاً على نفسه بين فكي مصطلح الرومانتيكية وسواه من المصطلحات النقدية الأوربية .

ومهما يكن فان هذا المفهوم الرومانتيكي عن الصورة يمضي في رسوخه على أيدي فلاسفة درسوا الخيال درساً فلسفياً : ــ

من هؤلاء الفلاسفة كانت (١٧٢٤ ــ ١٨٠٤) الذي يرى أن الخيال المحض « وظيفة النفس التي لاغنى عنها » و « الخيال قوة الحدس ولا حاجة

(٣٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧٤ ــ ٧٥ .

به الى حضور موضوعه حسياً » وهو ذو صلة بالحواس التي نأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه • فاذا اقتصر على توليد مامر بالحس قبل من مرئيات فهو الخيال العام • أما اذا تجاوز ذلك الى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الانتاجي •

وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتميز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعيض به عن موضوعها الأول والخيال الانتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي »[٣٥] •

لقد كان لرأي كانت هـذا بشأن الخيال أثـر في الفلاسـفة والنقاد الرومانتيكيين من أمثال المدام دي ستال في فرنسا وورد زرث وكوليردج في انجلترا الذين درسوا دور الخيال في نسج الصورة الشعرية وميزوا مابينه وبين الوهم مقررين أن الوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فرديـة عرضية • أمـا الخيال فهو (العدسة الذهنية التي من خلالها يـرى الشاعر موضوعات مايلحظه أصيلة في شكلها ولونها) • والخيال (وعي ذو سلطان ثابت الدعائم ولايهتدي المرء اليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، الا اذا عرفه عن طريق الشعور)[٣٦] •

ان هؤلاء الفلاسفة ومن جرى في حلبتهم من الشعراء النقاد من أمثال بودلير يخلطون مابين المفاهيم في مصطلحات لـم يتفقوا عليها ، ذلك لأنهـم اذا كانوا ينتمون الى المدرسة الرماتيكية عـلى خطوط عريضة فانهم قـد أحتفظوا بانطباعاتهم الفردية ونظراتهم الخاصة بشأن الخيال والوهم الذي هو في حقيقته انفلات عن الزمان والمكان في حين أن الخيال في مرتبته العليا هو

---

(٣٥) المصدر السابق نفسه ص ٧٥ ــ ٧٦ .
(٣٦) المصدر السابق ص ٧٧ .

كشف لمـا في مستودع الكون من الصور المدخرة التي لايحيط بها العلم الا في حدود ضيقة • ومع هذا كله فانه كان للاعتداد بالخيال على هـذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية تتبعها النقاد الرومانتيكيون وبسطوا سماتها في أربعة ملامح : ـــ

اولها : عضوية الصورة اذ أن الشعر الغنائي لايعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تحدث الأثر الذي يهدف اليه الشاعر • ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها الا اذا وقعت موقعهـا الخاص بها في وحـدة العمل الشعري بحيث يتوافر له مـع الصدق جمال التصوير وكمالـه وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية ايضاً : أي وحدة حية كاملة(٣٧) •

ربما يقف تاريخ النقد العالمي مع هـذا الملمح ويراه فضيلة للمدرسة الرومانتيكية في الدراسات النقدية ، وربما يسلم مؤرخو النقد الأدبي العربي بهذا لاسيما عندما يجدون أنفسهم يرددون ماتواتر في مصادرهم ومراجعهم من أن القصيدة العربية تقوم في بنائها على وحدة البيت وأنها لا تلقي زمامهـا الى وحدة الموضوع فاذا هي نتيجة لذلك مقطعة الأوصال متناثرة الأجـزاء يستقل كل بيت منها عما يليه جزيرة لا تمتد بينها وبين سواها وشـيجة من فكرة وآصرة من معنى •

وبدهي اذا صح ذلك فان حال القصيدة العربية هذه لايمكن أن تستوي مغرساً لعضوية صورها الفنية وانما تنهال على هذه العضوية تقطيعاً وبتراً فاذا في كل بيت تشبيه متكامل العناصر أو مجاز تام الأركان أو استعارة مستقلة الروح أو كناية مستوفية الشروط ، ويأتي البيت الذي هو رديفه في الترتيب عداً فينفرد بوسائل رسم صوره ويطوي عما قبله كشحاً ويزم عما في وجـه مابعده شفة •

---

(٣٧) راجع دراسات ونماذج ص ٧٨ •

لا تستوي هذه النتيجة في تاريخ النقد الأدبي العربي حقيقة علمية الا اذا تجاهل مؤرخو هذا النقد موضوعاً فاض في كتب البلاغة بشكل واضح منذ أيام ابن المعتز الذي درس وحدة بناء القصيدة العربية واستهل دارسته بالوقوف عند مطالعها مستخدماً مصطلح (حسن الابتداءات في محاسن الكلام)[٣٨] واختار لبيان هذا المحسن مطالع القصائد من عصر ماقبل الاسلام وعصر الاسلام وغيرهما ، وأرسى بذلك في كتب البلاغة والبديع اُسساً منهجية درس في ضوئها البلاغيون والنقاد العرب بعده مايتصل بالبيت والأبيات التي تؤذن بميلاد القصيدة بنية عضوية فبسطوا شروط ابتداء القصيدة ومطلعها وأستهلالها ونبهوا الى الصلات البنيوية بين هذا الجزء من القصيدة والجزء الذي يتساوق اثره فتناولوا هـذا الجزء بمصطلحين مترادفين هما (حسن الخروج وحسن التخلص) لقد حدد ابن المعتز أيضاً مقصد هـذا المحسن قائلاً : (ومنها أي من ـ محسنات الكلام ـ حسن الخروج من معنى الى معنى)[٣٩] وبعد ابن المعتز فاض البلاغيون اكثر فأكثر في هذا الباب والتقوا على حد جامع مانع له قائلين : هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى الى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول الا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد[٤٠] •

واذا تذكرنا أن قصيدة المديح العربية المنوه بها هنا تستهل بغير المديح غزلاً ونعتاً للديار ووصفاً للترحـل أدركنا أن البلاغيين قد أرادوا بحسن الخروج وحسن التخلص تلـك الألوان من التواصل والترابط بين استهلال القصيدة وما يلي هذا الاستهلال من غرض رئيس •

---

(٣٨) راجع البديع ص ٧٥ .
(٣٩) المصدر السابق ص ٦٠ .
(٤٠) راجع خزانة الأدب ص ١٤٩ وانوار الربيع جـ ٢٤٠/٢ .

وتترسخ هذه الحقيقة عندما نعلم أن هؤلاء البلاغيين قد مضوا في هذا السياق فدرسوا انتهاء النص الأدبي مستعملين ثلاثة مصطلحات هي (مصطلح حسن الانتهاء ومصطلح حسن المقطع ومصطلح حسن الخاتمة) . ويبدو أن مقصدهم من هذه المصطلحات لاخلاف فيه ، ذلك لأنهم حدوه بقولهم : (هو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه الخطيب أو المترسل أو الشاعر مستعذباً حسناً وأحسنه ما أذن بانتهاء الكلام حتى لا يبقى للنفس تشوق الى ما وراءه)[٤١] .

وفي يقيننا أن هذا الموضوع يستوي ملتمساً لعضوية الصور الفنية في القصيدة العربية اذا ما ضممناه الى علم البيان العربي وأعدنا دراسة أساليب هذا البيان في اتيان ثمارها على أساس النص المتكامل وهجر الاعتماد على البيت الواحد من القصيدة شاهداً لهذا الفن البلاغي أو ذاك .

وعليه فان التراث العربي النقدي لا يضنّ علينا بالموضوعات التي تكشف عن عضوية الصور الفنية في النص الأدبي الأصيل ، بيد أن جماهير الباحثين قد انفردوا بهذا التراث موضوعاً موضوعاً ولم يتناولوه كياناً متصلاً ، فوقعوا فيما وقعوا فيه من هجران هذا التراث والتعلق بأذيال المدرسة الرومانتيكية وسواها من مدارس النقد الأدبي الأوربي ملتمسين فيها المنهج الذي يستعينون به في دراسة طبيعة الصور الفنية أجزاءً ملتحمة فيما بينها معبرة عن التجربة الحقيقية والشعور الصادق والعاطفة المشبوبة وما الى ذلك من الامور التي يرونها مبعثاً للقصيدة الواحدة .

ومهما يكن فان الملمح الثاني الذي أكده الرومانتيكيون للصورة الشعرية هو أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها وهذه خاصة في الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون

---

(٤١) خزانة الأدب ص ٤٦٠ .

التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة « لسنج ١٧٢٩ ــ ١٧٨١ » حيث شرح الفرق بين الشعر والتصوير ــ وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى . فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها تمثيلاً مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة على عكس الشعر ، فان مبدأه زماني لامكاني ، اذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص الا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل . وقد أعجب بقوله « جوته » وهو من آباء الرومانتيكيين وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية « أوسكار وايلد بقوله » التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في لوحتها لاتحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور ، فاذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغيير فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعتري سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعيد أو تنزل على حسب ماضيها .... فالحركة ــ وهي مسألة الفنون الشكلية ــ خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحركته الدائبة[٤٢] .

وفي يقيننا أن فكرة الرومانتيكين هذه بمنبتها الفلسفي تأتي في سلم تاريخ النقد العالمي بعد مذهب الجاحظ بثمانية قرون ، ذلك لأننا آنسنا الجاحظ[٤٣] فيما مضى لايرى الشعر تصويراً محضاً ولا يسلكه في سلسلة الفنون التشكيلية من غير تمييز ، وانما يراه « جنساً من التصوير » اثر بيان خصائصه المميزة التي شخصها في مميزات موسيقية ولغوية أدت عنها مصطلحات (اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وجودة السبك) . وعليه فان القصيدة التصويرية في ايماءة الجاحظ تنهض بما ينهض به الفن

(٤٢) دراسات ونماذج ٧٩ ــ ٨٠ .

التشكيلي بوساطة أداة خاصة هي ايقاع تفاعيل الوزن وموسيقى العبارات وجرس الألفاظ ومدلولات الكلمات من حدث وزمن وحركة وايحاءات وما الى ذلك من مهارة اللغة التي تجسد المكان بأبعاده وجهاته وامتداداته وتمثل الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله وتنقل الحياة في مشهد متكامل يتجاوب في نفوس المتلقين تجارب المعايشة الحقيقية •

ولعلنا نلمس هنا أن الجاحظ لم يسبق الرومانتيكيين في فكرة الموازنة بين القصيدة والتصوير حسب وانما عرض هذه الفكرة عرضاً نقدياً يتجاوز المعميات الفلسفية ويتساوق في البحث البلاغي والنقدي خصائص ملموسة تنبع عن اللغة أداة الشعر •

أما الملمح الثالث الذي نوه به الرومانتكيون للصورة الشعرية فهو تأكيدهم أن من خصائص الشعر (أن تكون شعورية تصويرية ، لاعقلية فكرية ، فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها • وأخطر مايحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية)(٤٤) واذا عدنا هنا الى المنهج التاريخي الموازن وجدنا نظرية النقد العربي الأصيل قد سبقت في توجهاتها الخاصة الرومانتيكيين بهذا الشأن : فالجاحظ مثلاً قد رسخ قواعده في مضمار فنية لغة الشعر وموسيقاها يوم رأى أبا عمرو الشيباني يستحسن بيتين لمجرد معناهما •

فقد روي أن هذا الشيخ سمع قول الشاعر : ـ

لا تحسبن المـوتَ مـوتَ البلى

فإنما الموتُ سؤالُ الرِّجال

(٤٣) راجع هذا البحث .

(٤٤) دراسات ونماذج ص ٨٠ .

كلاهمـــا مـوت" ولكـن ذا

افظع من ذاك لذلّ السـؤال

فأمر من يحضر له دواة وقرطاساً ولم يستقر بهِ المقام حتى كتبهما لـه فأغاظ هذا الجاحظ وقال : (وأنا أزعم أنّ صاحب هذيـن البيتين لايقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدْخِلَ في الحكم بعض الفتك لزعمتُ أن ابنه لا يقول شعراً أبـداً)[٤٥] ثم بين موقفه من المعاني وسرد خصائص لغة الشعر التي يرتضيها ويراها مقياساً لاجادة الشاعر .

كما أننا رأينا عبد القاهر الجرجاني[٤٦] يحلل دور التشبيه في الاداء عن العقول والنفوس والمشاعر قياساً وتمثيلاً على ما يحس به الناس ويألفونه في الحياة ، فبين بذلك أن الصورة الفنية هي الصلة بين الأديب المنشيء والمتلقي المتذوق تجري رسولاً من عنده وتتخطى الزمان والمكان خلوداً على الأزمان .

والرومانتيكيون في استخلاصهم ذلك الملمح يمضون الى ترسيخ الملمح الرابع للصورة الفنية فيقررون : أنها اذا كانت لابدّ من أن تنتظم في خيط الشعور ، فانها ذاتية ، وعليه فالرومانتيكي ذاتي في صورة ، لأنه يرى الطبيعة من خـلال مشاعره ويضفي على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرهـا واحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها ، مثل تشابهها في الأشـكال أو الألوان ، مما لايمت بصلة الى الشعور والعاطفة ، والا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب الى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ ..... والذاتية في معناها السابق ـ صبغت شـعر الرومانتيكيين جميعاً . فذات الرومانتيكي محور العالم ومرآته ، ولا يعكس فيها من العالم الا ماتؤمن هي به وكل مايتناولونه في شعرهم محاط باطار من ذات أنفسهم .

---

(٤٥) الحيوان جـ ٣/١٣١ ـ ١٣٢ .

(٤٦) راجع هذا البحث .

وقد استتبعت هذه الذاتية جانباً فنياً آخر هو الأصالة فالرومانتيكي يصور مايتراءى له ولا يعبأ الا مايراه • فاذا عصى ماتواضع عليه الناس فذلك لأنه لايحفل الا بصوت شعوره ، وهذا هو الصدق الذاتي ، وهو أحد شطري الأصالة • وشطرها الثاني هو الصدق الفني ، اذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور الى ذات نفسه ، والى مايثير مشاعره من مناظر الطبيعة لا الى العبارات التقليدية والصور المأثورة •وهاهو ذا «فكتور هوجو» يستنكر من الرومانتيكي أن يقلد الرومانتيكيين بقدر مايستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين «كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد ، ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرىء كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوي في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورني • ان طفيلي العملاق لايزيد على أن يكون قزماً » ويؤكد المعنى نفسه « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لايصور الا على حسب مايرى وما يشعر • فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو • ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، والا كان انتاجه الذي يقدمه الينا بالنسبة له ترهات لا حقائق(٤٧) •

يجد الباحث المتثبت في البحث البلاغي والنقد العربي الموروث مجمل هذا الملمح للصورة عند الرومانتيكيين في ثلاثة محاور :

أولها : أن الرومانتيكيين في تأكيدهم أصالة الشاعر وصدقه الفني في تجنب التقليد والصدور عن الابداع والابتكار لم ينفردوا فيما ذهبوا اليه ولم يرسخوا للنقد الأوربي سمةً تفتقر اليها نظرية الأدب عند العرب ، ذلك لأننا نتلقى في هذه النظرية قبلماينوف على الفٍ وخمسمائة عام صرخة الشاعر العربي زهير بن ابي سلمى في وجه الشعراء الجاهليين المقلدين قائلاً :

مانرانا نقول الا معاراً   أو معاداً من لفظنا مكرورا

(٤٧) راجع دراسات ونماذج ص ٨١ ــ ص ٨٣ •

ويهتدي بصدى هذه الصرخة شعراء العربية عصراً بعد عصر من هؤلاء الشعراء ذو الرمة الذي قال :

وشــعر قــد أرقت لــه غريب ... أجنّبه المساندَ والمحــالا[٤٨]

فبت أقيمـــه وأقــدّ منــه ... قوافي لا أريــد لهــا مثــالا

فشاعرنا يفتخر هاهنا بشعره الذي محضه عن العيوب ولم يجر فيه على مثال سبقه اليه غيره وابتكره سواه[٤٩] •

وفي ضوء هذه الأبيات وغيرها مضى النقاد والبلاغيون العرب القدامى يتتبعون الأدباء الذين يلوكون معاني غيرهم معارة ويعيدون الألفاظ مكرورة ، وذلك في مبحث بلاغي ونقدي عنونوه بمصطلح السرقات : وهو مصطلح ينم في معناه اللغوي والشرعي على جريمة تقتضي قطع اليــد حداً من حدود الله ويكشف في مدلوله النقدي عن أقبح جريرة •

ومن يتتبع هذا المبحث البلاغي والنقدي منــذ فجر نشأته وخطوات تطوره يدرك الى أي مدى كان حريصاً على تجنب التقليد والمحاكاة والولــع بالابتكار والابداع واقرار الصدق الفني فضيلة للخلق الأدبي •

وتتجلى هذه الحقيقة لدى عبد القاهر الجرجاني الذي درس مبحث السرقات على أساس نظريته بشأن الصورة وارساء ملامحها في ضوء دراسة النظم والأسلوب ، فهذا الناقد والبلاغي المبدع ناقش المصطلحات التي وضعت للدلالة على أضرب السرقات الأدبية وحدد مدلولاتها لتأكيد أن هذه المصطلحات مهما تباينت مفاهيمها تؤدي في جوهرها عن السرقة وتبرزها عملاً ذميماً •

فقد تكلم على الاحتذاء من بين هذه المصطلحات قائلاً : (واعلم أن

---

(٤٨) المساند (بصيغة اسم المفعول) الذي فيه عيب السناد وهو اختلاف حركة ما قبل الروي والمحال من الكلام (بالضم) ما عدل به عن وجهه ، وأحاله افسده .

(٤٩) راجع دلائل الاعجاز ص ٣٠٦ .

الاحتذاء عند الشعراء وأهـل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه : أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض : أسلوباً ـ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر الى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها • فيقال قد احتذى على مثاله ، وذلك مثل أن الفرزدق قال : ـ

أترجو ربيع أن تجيء صغارها
بخير ؟ وقد أعيا ربيعاً كبارها[٥٠]

واحتذاه البعيث فقال : ـ

أأرجو كليب أن يجيء حديثهـا
بخير ؟ وقـد أعيا كليباً قديمهـا

وقالوا : ان الفرزدق لمـا سمع هذا البيت قال : ـ

اذا ماقلت قافيـة شـروداً
تنحلهـا ابـن حمـراء العجـان

فها هنا نلمس الى أي مدى يكشف مصطلح الاحتذاء عن عيب في فن القول ويدل على نقيصةٍ اقتضت هجاء المحتذي •

وقد نقل عبد القاهر الجرجاني عن العسكري في صنعة الشعر (ان ابن الرومي قال : قال لي البحتري : قول أبي نواس

ولم أدر من هم غير ماشهدت لهـم
بشرقي ساباط الديار البسابس[٥١]

---

(٥٠) المصدر السابق ص ٣٠٥ .
(٥١) البسابس : الخالية .

مأخوذ من قول أبي خراش (الهذلي)

ولـــم أدر من ألقى عليــه رداءه

سوى أنه قد سُلّ من ماجد محض

قال : فقلت قد اختلف المعنى • فقال أما تـرى حذو الكلام حـذواً واحـداً ؟)[٥٢] •

فابن الرومي الشاعر لا يعتذر لأبي نواس لاختلاف معنى بيته عن بيت الهذلي وهو اختلاف بين وانما يشامم مذهبه في الكلام فيصمه بعار الاحتذاء ولا يـراه الا سارقـاً •

واذا كان هذا هو شأن الأحتذاء فكيف بمصطلحات السرقات الأدبية الأخرى مثل الأخذ والسلخ والاستراق ؟ ! •

ان هذه المصطلحات وسواها التي تفرعت في تكاثر وتتابع من زمن الى زمن في كتب النقد والبلاغة العامة وفي البديعيات والمصنفات التي تجـردت لسرقات هذا الشاعر أو ذاك ، تثبت بما لا ريب فيه ما نوهنا به من براءة نظرية الأدب العربي الأصيل عن التقليد والحرص الشديد على الصدق الفني •

وثانيها ، ان انقطاع الرومانتيكيين الى الذاتية والمشاعر الخاصة واتخاذ هذه المشاعر وتلك الذاتية معياراً للحكم على صدق الشاعر وتقويم شعره من غير النظر الى الأمور الموضوعية والمظاهر الواقعية لم يجر أيضاً لوناً متفرداً لتاريخ النقد العالمي ، وآية ذلك أننا نلمس هذا اللون في ملامح الفكر العربي الأصيل منذ أوائل القرن الثالث • فالمعروف أن النَّظَّام المتوفى ٢٢١ هـ خاض في مسألة صدق الخبر وكذبه ونسب اليه قوله : (صدقهُ ــ أي صدق الخبر ــ مطابقةُ حكمه لاعتقادِ المخبِرِ ، صواباً كان أو خطأ ، وكذبه عدمُ مطابقة حكمه لـه)[٥٣] •

---

(٥٢) دلائل الاعجاز ٣٠٥ ــ ٣٠٦ .

(٥٣) الايضاح جـ ١/ص ١٤ .

فمصطلح الخبر الذي يؤدي عن مضمون النص حقيقة ومجازاً ويتلقف مدلول الانشاء في أساليبه المجازية يتعلق صدقه وكذبـه عند النظام باعتقاد منشئه ويصدر عن ذاته ولا يخضع في ذلك لأحكام الواقع ومعايير المخاطبين والمتلقين •

ويقين أن هذا الاتجاه هو أقصى ما ينم على الاعتراف بمقياس الصدق الذاتي والأخذ به في فهم أصالة الأدب •

ويبدو أن الشاعر المبدع أبا تمام كان يؤمن بهذا المقياس ويدين بـه ولا يلقي بالاً الى الناس فيما ابتدع من ألوان البديـع وصاغ من أساليب البيان فقد روي بشأنه : أن أبا العميثل سأله مستنكراً : لِمَ لا تقول ما يفهم الناس فأجابه قائلاً : ولِمَ لايفهم الناس ما أقول ؟ •

اذن فشاعرنا يقول مايحلو له مضموناً وشكلاً وينقطع بما يقول عـن الناس مصدراً واستلهاماً ويرى أن الناس اذا ماأرادوا أن يلحقوا به فعليهـم أن يفهموه وليس لهم أن يرغموه على تقليد مالديهم وما يتساوق مع أفهامهم •

وثالثها : ان تنويه الروماتتيكيين بطبيعة أساليب رسم الصور في أنها ينبغي ألا تكون مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها ، مثل تشابهها في الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة الى الشعور والعاطفة ، لم يخلُ منه منهج البحث العربي في الدراسات البلاغية ، فعبد القاهر الجرجاني ــ مثلاً ــ نبه الى أن مجرد التقاء طرفي التشبيه في صفة لايجعل التشبيه مستساغاً في الذوق مقبولاً في الشعور سارياً في العرف والعادة : فثبت قول البحتري : ــ

وبياض البازي أصدق حسـناً
أن تأملت مـن سوادِ الغـراب

ثم علق عليه قائلاً : ــ

(وليس اذا كان البياض في البازي آنق في العـين وأخلق بالحسن من

السواد في الغراب ، وجب لذلك أن لايذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب ، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون ، ولا أتت الغواني ما أتت من الصدّ والاعراض لمجرد البياض ، فانهن يرينه في قباطي[٥٤] مصر فيأنسن ، وفي أنوار الأرض وأوراق النرجس الغض فلا يعبن ، فما أنكرن ابيضاض شعر الفتى لنفس اللون وذاته ، بل لذهاب بهجاته ، وادباره في حياته ، وانك لترى الصفرة الخالصة في أوراق الأشجار المتناثرة عند الخريف واقبال الشتاء وهبوب الشمال فتكرهها وتنفر منها بعينها في اقبال الربيع في الزهر المتفتق ، وفيما ينشئه ويشبه من الديباج المونق ، فتجد نفسك على خلاف تلك القضية ، وتمتلىء من الأريحية ، ذاك لأنك رأيت اللون حيث النماء والزيادة ، والحياة المستفادة ، وحيث أبشرت أرواح الرياحين وتبشرت أنواع التحاسين[٥٥] ، ورأيته في الوقت الآخر حين ولّت السعود ، وأقشر العود[٥٦] ، وذهبت البشاشة والبشر ، وجاء العبوس والعسر ... كذلك لم يحسن سواد الشعر في العيون لكونه سواداً فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته ، وبهجته وطلاوته ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك الاقبال ، ويريانك الأقتبال[٥٧] ، ويحضرانك الثقة بالبقاء ، ويبعدان عنك الخوف من الفناء)[٥٨] .

وفي يقيننا أن عبد القاهر الجرجاني في تعليقه هذا وفي تنبيهه ذاك قد سبق الرومانتيكيين بقرون متطاولة الى تحليل طبيعة الصور الفنية وتلمس مصدرها في المشاعر والعواطف والنأي بها عن الألوان المجردة عن العواطف والجارية في العيون آلية لاتنبض باحساس ولاتكشف عن ذكرى كما يرسخ

(٥٤) القباطي بالضم جمع قبطية ، وهي ثياب من كتان تنسج بمصر .
(٥٥) ويقال أبشرت الأرض اذا أخرجت بشرتها أي ما ظهر من نباتها ، والتحاسين الأشياء الحسنة جمع تحسين .
(٥٦) أقشر العود أي تخشن وتغير لونه لعدم الري .
(٥٧) الاقتبال : استئناف الامر وتجدده .
(٥٨) اسرار البلاغة ٢٤٧ ــ ٢٤٨ .

قاعدة نقدية تدعو الشعراء الى خلق الجو النفسي واشاعة الأحاسيس الذاتية فيما يصوغون من أساليب البيان .

وبهذا فان ملمح ذاتية الصورة بصدقها الفني وصدق منشئها وصدورها عن الخلق والابتكار اذا كان الرومانتيكيون قد التقوا على تأكيده مدرسة نقدية متخصصة فان البحث البلاغي والنقدي العربي القديم لم يعدم مباحث وتنويهات منهجية وفكرية ألمت به وبسطت هذا الجانب أوذاك من جوانبه في تفاريق وملتقيات يرشدنا اليها منهجنا التاريخي الموازن .

ويظهر أن جماهير الدارسين للتراث العربي الأدبي بحثاً وابداعاً قد تجاهلوا هذه الحقيقة أو لم يفهموها من هؤلاء الدارسين المستشرق غارثيا غومث الذي زعم في فصل عقده للكلام على ابن قزمان أحد الشعراء الاندلسيين المتأخرين قائلاً : (ان الصناعة اللفظية هي موضع العناية الكبرى في الأدب العربي ، بين نثر مقيد بالاسجاع وبين ألوان من المجازات والاشباه ، والطلاوات واللوازم ، تعوزها الحرارة والشعور ، وكأنما هي كلها عرَض من العروض المقنعة بالبراقع حيث البسمات لآلىء والعيون أزهار بنفسجيات ، والرياحين ، والجداول سيوف ، وان القارىء ليجتهد اجتهاده بين ترجمات بير أو شاك فينوء ذهنه بما يطبق عليه من النسق المتفق المتواتر . خصور كالأغصان تنبثق من آكام الرمال ، أو شاعر يشبه نفسه بالطير الذي أثقل ندى الممدوح جناحيه فأعياه أن يطير ، أو برق يومض بين الغمام كأنه ضرام العشق في قلب الشاعر ، يتوهج من خلال دموعه ، ونصفها ــ أو أكثر من نصفها ــ قوالب منقولة يحكيها النظامون من وحي الذاكرة)[٥٩] .

لقد دحض الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الزعم وأول الصور الفنية المستقرة في الأدب العربي مجازات فقال : (والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري ، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة واشارات

---

(٥٩) اللغة الشاعرة ص ٣٧ .

ترمز الى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل ، ولا تسمى اللغة العربية ـ فيما نرى ـ بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، لأن هذه التعبيرات قد تكثر في لغات عديدة من لغات الحضارة ، وانما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة الى حدود المعاني المجـردة ، فيستمع العربي الى التشبيه فلا يشغل ذهنه باشكاله المحسوسة الا ريثما ينتقل منها الى المقصود من معناه . فالقمر عنده بهاء ، والزهرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقـة ، والطود وقار وسكينة)[٦٠] .

وأياً كان مدى قوة تأويل الأستاذ العقاد في الاقناع وسريانها في البحث فانه ـ من غـير ريب ـ محاولـة تنم على أنه كان يـرى المجازات والصور والتشبيهات في بناء الأدب العربي صيغاً موروثة أحسن مافيها أنها لاتدل على ظواهر معانيها اللغوية ومدلولاتها الحسية وانما تتعدى هذه المدلولات وتلك المعاني وتتجاوز حدودها الى آفاق القضايا الفكرية المطلقة والمسائل العقلية المجردة .

ونحن اذ نسجل هذه الملاحظة على اتجاه هذا الناقد المعاصر المخلص للتراث العربي والمتذوق له لا نريد أن نبخس من قيمته ونطعن على محاولته بل نؤكد أن الرجل يرد على هذا المستشرق بسـلاح المدرسة الكلاسـيكية الأوربية التي ترى الفضيلة في القضايا الفكرية المطلقة والمسائل العقلية المجردة وتنكر على الحواس ثمارها وتعيب من الخيال صورها .

وقد رأينا في هذا الباب دارسين آخرين عرباً ومستشرقين يشنعون على الشعر العربي عموده الملتزم في الأساليب البيانية ويرون ماقيل بشأن هـذا العمود دفاعاً ومدافعة تعصباً ومخاصمة ، يشكل الدوامة التي غرق فيهـا البحث البلاغي والنقد العربي القديم فانطوى عن تطور الحياة الفنية والأدبية

---

(٦٠) المصدر السابق ص ٣٧ .

مما لم يكن للعرب المعاصرين بد من التوجه الى هذه المدرسة النقدية الأوربية أو تلك يقترضون منها منهجها في البحث وينسجون على منوالها صورهم في التعبير . والحقيقة أن هؤلاء القوم لم يفهموا طبيعة عمود الشعر العربي من وجهة نظر البلاغيين والنقاد العرب القدامى أجمعين ، وانما تعلقوا بعبارة أو أخرى من دراسات هذا الناقد والبلاغي أو ذاك فبنوا عليها أحكامهم العامة المطلقة بشأن المقاييس التي تحررت زمناً اثر زمن بين يدي التراث الأدبي العربي خلقاً وابداعاً . فالمرزوقي الذي يستقبله الدارسون المعاصرون على أنه خير من بسط معايير عمود الشعر العربي وشرح مميزاته من شتى جوانبه يقول عن الاصابة في الوصف : (وعيار الاصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز .فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذاك سيماء الاصابة فيه)[61] .

فهذا الناقد العربي يحرر (عيار الذكاء وعيار حسن التمييز) لتحديد الأصابة في الوصف والوصف مصطلح يتسع في البحث البلاغي والنقدي العربي لعملية تعبير الأديب عما يعقله ويفكر فيه ويشعر به وينفعل بين يديه وتقع عليه حواسه .

ومن هنا فالرجل لم ير المحاكاة والتقليد مقياسين في هذا المضمار الفني ولم يتخذهما سبيلين لارساء عمود الشعر العربي ، ولما كان قد اعتمد على الذكاء وحسن التمييز وهما جوهر سمات الفكر المبدع والعقل الخلاق والحسّ المرهف فليس لنا أن نفهم مصطلح عمود الشعر لديه ــ في أقل تقدير ــ أوتاداً موروثة ينبغي أن نشد اليها عقول الشعراء وقلوبهم فلا ينطقون الا بألسنة أسلافهم ولا يرون الا بعيون أجدادهم ، فيكررون الصور الفنية قوالب موروثة جيلاً عن جيل .

---

(٦١) شرح ديوان الحماسة جـ ٩/١ .

ان مراجعتنا هذه لهاتيك المسائل البلاغية والنقدية العربية بالموازنة الى نظرات المدرسة الرومانتيكية الأوربية لاينبغي أن تؤخذ على أنها تسعى الى ربط الفكر العربي بالفكر الأوربي في ميدان الأدب خلقاً وبحثاً ، ذلك لأننا نؤمن تأسيساً : أن بين الفكرين تبايناً في المصدر واختلافاً في الوسائل وانقطاعاً في الغايات : —

فالمدرسة الرومانتيكية مثلاً فيما ذهبت اليه بشأن دور ذاتية الشاعر في الخلق الفني تؤكد ان هذه الذاتية تنبع عن (الاعتداد بالفرد في وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهذا المضمون الاجتماعي يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية في الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولـذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم في واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلاً انسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضي الانسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش في بلاد نائية يضفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسموه « البرج العاجي » لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وها هو ذا (الفريد دي فيني) يشبه انتاجه الشعري بزجاجة ، ثم يقول : (لنلقي بالزجاجة الى البحر بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة اذ أن الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً الا من قوة العقيدة الذاتية التي يحترق بنارها)[٦٢] .

فهذه الذاتية الرومانتيكية هي هروب عن المجتمع انتماءاً وتخلٍ عن خدمته سعياً وترفع عن قيمه أهدافاً ، في حين نجد التراث العربي في شتى أعصره المتعاقبة يعتز بذات الانسان فرداً مرصوصاً في بناء المجتمع .

---

(٦٢) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٨٤ .

ولعل مصطلح العضو الذي يدل عليه في جسم أمته هو خير مايصور هذه الحالة المتميزة : ففي نطاق بحثنا نظرت القبائل العربية الى الشاعر قبل ظهور الاسلام محاميها المدافع عنها والمفتخر بأمجادها ، وافتخر الشاعر نفسه بدوره هذا .

وبين يدي الدين الاسلامي الحنيف صور القرآن الكريم الشاعر انساناً سوياً يلتزم مبادىء في الايمان والعمل ، وفيما أتى بعد ذلك من عهود قديمة ومعاصرة سطع الشاعر العربي في اطار من الانتماء اذا اختلفت الوانه فانه يشير اليه انساناً ايجابياً . ومع هذا فان هذا الانتماء لا يعني الذوبان لذاتية الشاعر وانما يعني أن هذه الذاتية تستقل في حدود الصدق في التفكير والصدق في التعبير ثم تسهم في الحركة العامة في المجتمع على هدى من القيم الموروثة والمتجددة تحقيقاً لرسالة الأدب في الالتزام . اذن فالشاعر العربي في ذاتيته ينتمي الى الناس قائداً ويعبر عن شخصيته في هذه القيادة رائداً وانتاجه الشعري لابد من أن يكون مبتدعاً مبتكراً اذا ما أراد أن يؤدي رسالته . واذن فالبحث النقدي والبلاغي العربي قد تناول جوانب هذه الذاتية وبسط معاييرها وحلل نماذجها في مضمار الصور الفنية على نحو متميز من الاصالة مصدراً وأسلوباً وغايات .

اللغة الفنية في اتجاهات المدرسة الواقعية والنظرة العربية الى الشعر :ـ

وتمضي حركة النقد الأدبي الأوربي مع رسوخ المدرسة الروماتيكية مستندة الى أساسها اليوناني الموروث وفي جو الاتجاهات الفلسفية والفكرية التي تتمخض عن الظروف المادية والاجتماعية والسياسية التي أحاطت بها ، فتتلفق من خضمها الزاخر المدرسة الواقعية أدباً ودراسة .

والواقعية ترجمة عربية للفظة ريالزم Realisme ، ومع ذلك فان مدلولاتها في الدراسات النقدية العربية المعاصرة متنوعة لاتكاد تلتقي على مفهوم محدد .

وبالرجوع الى تاريخ الفكر البشري والآداب الانسانية الكبرى نجد : ان الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض قائماً بينها دائماً ، والمثالية آيديالـزم Idealisme وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة الى الحياة والأحياء فالواقعية ترى الحياة في أصلها شراً ووبالاً ومحنة في حين تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة ، ولكنه اذا كان الفلاسفة قد فطنوا الى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية ، وتعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية في الفلسفة ، فان هذا التعارض لم يمتد الى الأدب ليخلق فيه مذهباً واقعياً الا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[٦٣] .

وفي ملاحظتنا : ان المدرسة الواقعية في الأدب قد انبثقت من مضمار المدرسة الرومانتيكية واتخذت منها اتجاهاً مناقضاً في المضمون والشكل : ــ فالمدرسة الرومانتيكية قد مهد لها روسو في فرنسا مؤمناً بالمثالية التي ترى ان الانسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضرية هي التي أفسدته : أما المدرسة الواقعية فقد هيأ أفكارها الرئيسية فولتير الذي يسخر في قصائده المسـماة : أحاديث عـن الانسان وفي قصصه امثال كانديد أي الساذج اكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التي كان الشعراء الانجليز من أمثال بوب وشافتسبري قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الانسان ، وأنه ليس في الامكان أبدع مما كان . ويرى فولتير في مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء ويتخذ من كانديد مجالاً لاظهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم .

اذن فالواقعية نقيضة الرومانتيكية في منطلقاتها الفلسفية والفكرية ، وتتضخم هذه الحقيقة على أيدي أدباء المدرستين ونقادها وتتجسد في الجنس

(٦٣) راجع الأدب ومذاهبه ٨٢ ــ ٨٤ .

الأدبي بناءاً ولغةً مقررة : (اذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر لأدبها ، فان الواقعية آثرت النثر بالضرورة • فهي لم تنشد شعراً ولم تنظم قصائد ، وانما كتبت قصصاً أو مسرحيات نثرية)[٦٤] •

كانت للأدب الواقعي في مضمونه واسلوبه النثري مبادؤه النقدية في بناء الصورة الفنية ، ولعل تلمس هذه المبادىء يقتضي مسايرة ذلك الأدب في ترسخ أسسه مصدراً ولغة •

وهذا الأمر يقتضي الوقوف مع الكاتب الفرنسي أو نوريه دي بلزاك الذي ترك أكبر موسوعة في الأدب الواقعي وهي تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها الى مجموعات : اولاها : مناظر الحياة الخاصة • ثانيتها : مناظر من حياة الاقليم • ثالثتها : مناظر من الحياة الباريسية • رابعتها : مناظر من الحياة السياسية • خامستها : مناظر من الحياة الحربية • سادستها : مناظر من حياة الريف[٦٥] •

ولعلنا نلاحظ من هذه المجموعات أنها تتخذ الحياة مصدراً لها وتتوزع في مناظر يؤدي كل واحد منها عن جانب من جوانب هذه الحياة • وصاحبها المنتج في فلسفة صياغة مناظر الحياة كان يرى سنة ١٨٣٠ (ان جميع الترتيبات الممكنة تبدو مستهلكة ••• وجميع الأوضاع مستنزفة) في النوع الخيالي • فكيف نجدد هذا النوع ؟ أننا نستطيع ذلك بالتفاصيل : (ان الكاتب يعتقد اعتقاداً جازماً ان التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداءً من الآن قيمة اعمال أدبية تدعى اصطلاحاً روايات) • وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة ، لا من التاريخ ، ولا من الخيال اللذين ليسا سوى اطار للعمل الأدبي •

انها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالـم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان • ولا يعمل الروائي عمـلاً شخصياً الا بتنظيمها واعدادها بحسب

---

(٦٤) المصدر السابق ص ٨٤ •
(٦٥) راجع المصدر السابق ص ٨٦ •

التصميم الأدبي ، ويجمعها بالنسبة لحادثة ، أو في شخص حيث يكتشف الهوى الذي يبرر وجودها في الرواية . ان هذا الترتيب الموفق للتفاصيل هام يعطي (هذه المسرحية الكاملة) التي يجب أن تؤلف الرواية الحقيقية . ولكن ، أين نجد هذه التفاصيل الحقيقية ؟

اننا لا نجدها في العالم ، ولا في المجتمع الراقي ، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجدها في « المستشفى أو في دراسات رجال القانون ، حيث يوجد مجتمعاً كل ماهو مضحك وكل ماهو مفجع في عصرنا »(٦٦) .

ولعلنا نلاحظ من هذا كله أنّ المدرسة الواقعية تلتقي مع المدرسة الكلاسيكية في تحديد مصدر الأدب ووضع اليد على ينابيعه ، ذلك لأن هذه الينابيع وذلك المصدر هي الأمور الموضوعية التي تشكل العالم الخارجي ولا تترى عن ذات الأديب وشخصه كما هي الحال في فلسفة المدرسة الرومانتيكية .

وعمل الأديب الواقعي يتساوق مع عمل الأديب الكلاسيكي حسب مفهوم أرسطوطاليس عن المحاكاة .

فالمعروف أن ارسطوطاليس فسر المحاكاة بتصوير الأحداث الموضوعية الهزلية في الكوميديا والمأساوية في التراجيديا باتمام هذه الأحداث وترتيبها وتنسيقها والابتعاد عن التقليد الآلي للكون .

وعليه نجد بلزاك يقرر : أن الرواية الواقعية هي عودة الى أدب جدودنا « الصريح » ، وهي التي ترجع بأدبنا الى طريقه التقليدية . فعلى الروائي أن يصف المجتمع الفرنسي كما هو ، بفكر موضوعي وكامل على قدر الامكان ، من غير أن يحاول جعله مثالياً ، مهما كانت احتجاجات الجمهور الذي يخيفه ان يرى نفسه مرسوماً كما هو في الحقيقة .

---

(٦٦) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص ٢٣٧ .

ومن هذا التصوير الواسع للمجتمع المعاصر تتحرر قاعدة نقدية تذهب الى أن الروائي يجب أن لايكون رساماً فقط ، بل أن يكون الى ذلك عالماً وفيلسوفاً (٦٧) .

ومع هذا فان الروائي يبقى صدى صادقاً أميناً لواقعه ينقله بأحداثه وبلهجات شخوصة .

وفي ضوء هذه الحقيقة سجل تاريخ النقد الأوربي على المدرسة الواقعية .

انها أهملت الصورة الفنية في اسلوب الرواية وحررت لغة هذا الاسلوب من قواعدها في سمو التعبير وفصاحة الكلمات وجودة السبك .

وهذا أمر متوقع مادامت الرواية الواقعية تتحدث بلسان الطبقات الفقيرة والفئات المسحوقة التي حرمتها أوضاعها الاقتصادية ونظام مجتمعها الرأسمالي من التعليم وقطعت الصلة بينها وبين عالم الرقي الفكري والعقلي وصيرتها كائنات لاتستطيع في الحياة أن تفعل شيئاً سوى الكد المستمر المتواصل لاقامة الأود والتمكن من العمل .

وأياً كانت الأسباب التي أدت بالمدرسة الواقعية الى هذا الموقف من الصورة الفنية وأدوات خلقها من خيال خلاق وذوق راق وفكر متفائل ولغة مبدعة فان الباحث المتثبت يسجل بينها وبين البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل مفارقتين رئيستين : ــ

اولاهما : فكرية عقدية تتمثل في أن المدرسة الواقعية لم تر من الحياة غير جانبها المظلم فلم تسمع في الوجود صوت الخير ولم تحس بالتفاؤل وصورت فقط الوحش الكامن في الانسان (وهو ذلك الوحش الذي عبر

---

(٦٧) المصدر السابق ٢٣٨ .

عنه الفيلسوف الانكليزي الواقعي هوبز بقوله : « ان الانسان للانسان ذئب ضـــار »[٦٨] .

أما البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل فليس له أن يتجاهل تراث الأمة العربية الذي يستقي من القرآن الكريم في تنويهه بالشعراء الملتزمـــين (الذين آمنوا وعمـــلوا الصـــالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعـــد ماظلموا)[٦٩] .

فهولاء الشعراء بحكم ماهم عليه ينبغي أن يروا الحياة كما هي بخيرها وبشرها فيمجدون الخير ويتحدثون بنعمه ، استجابة لقوله تعالى (وأما بنعمة ربك فحدث)[٧٠] ويحاربون الشر عاملين الصالحات حتى ينتصروا عليه من بعد ظلم .

وثانيتهما : لغوية فنية تبرز في ان المدرسة الواقعية لم تحفل باللغة تراثاً موروثاً ينبغي الحفاظ عليه وانما أسلمتها للحياة اليومية التي فاضت عليهـــا بعوامل التغيير والتبديل حيناً بعد حين وأصبحت متباينة في مفرداتها ونحوها من فئة الى أخرى ومن وقت الى آخر .

في حين أن البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل تمسك باللغة العربية الفصيحة موروثة من شوامخ الأدب العربي قبل ظهور الاسلام ومن القرآن الكريم والآثار التي تقيلت هذا الكتاب العزيز وتلك الشوامخ كلماتٍ ونحواً وقواعدَ في ترسيخ أدوات لبناء الصورة الفنية تشبيهات ومجازات واستعارات وكنايات . حقاً ان بعض النقاد المتأخرين في المدرسة الواقعية بعد بلزاك قد أنتبهوا الى ماآلت اليه اللغة الفنية في الرواية الواقعية بيد أن انتباههم يجسد خطوات أبعدتهم عن مبادىء مدرستهم ، فالناقد والأديب شات فلوري الذي

---

(٦٨) الأدب ومذاهبه ص ٨٥ .
(٦٩) راجع سورة الشعراء الآية ٢٢٧ .
(٧٠) سورة الضحى الآية ١١ .

تعود كتاباته الأولى الى سنة ١٨٤٣ قد أخذ على اساتذته الواقعيين جنوحهم عن اللغة الفنية وغرقهم بين لجج الحياة التي أرغمتهم على اللهجات العاميـة والكلام اليومي والاسـلوب التقريري ورسـم الأحداث بعبارات محاضر المحاكمات في الجرائم وسجلات مستشفيات المجانين والمعتوهين •

ومن هنا فقد رغب شان فلوري مع بودلير في تأسيس صحيفة جديدة تكون صوت الواقعية الصافية ومصطلح الصافية نعتاً للواقعية هاهنا ـ يعني العودة الى الصورة الفنية التي هي حياة الأدب (وهي تنطوي دائماً على نوع من الصلة بالواقع • ولكن لن تبلغ بأحد السذاجة أن يقيم الأدب بعامة ، والشعر الغنائي بخاصة • على أساس دقة صوره ومضموناته المتعلقة بالواقع الخارجي في التعبير عن هذا الواقع ومطابقته مطابقة تامة • لقد كان من حق الأدب دائماً أن يغير الواقع ، ويعيد بناءه ، ويضيف منه بالتلميح الموجز أو يوسع فيه بالخيال الرحب ، ويجعل منه وسـطاً يعبر عن الوجدان أو رمزاً لموقف شامل من الحياة)[٧١] تمثل ملاحظات شان فلوري مرحلة انعطافية تفرقت بـين يديها المدرسة الواقعية الى اتجاهات : ـ

اولها : اتجاه الواقعية الانتقادية وهي الواقعية التي تصور مشـكلات الواقع ومعضلاته باسلوب يميل الى شيء من المبالغة والتهويل بغية التنفير منها والسعي الى القضاء عليها •

وثانيها : اتجاه الواقعية الموضوعية وهي الواقعية التي تستقي موضوعاتها من بطون الكتب ، بدلاً من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنـا وحل طلاسمه •

وثالثها : الواقعية الاشتراكية وهي الواقعية التي ترى : ان واقع النفس

---

(٧١) ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر جـ ١/ص ١٣٤ .

الفردية لايصلح مادة للأدب الواقعي وتذهب الى أن الأدب ينبغي أن يتناول مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لايقاظ وعي الجماهير ودفعها الى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى(٧٢) .

المدرسة البرناسية والشكل الفني :ـ

تلتقي هذه الاتجاهات الواقعية ــ من غير ريب ــ على الأساس الفكري الذي صدرت عنه المدرسة الواقعية ، ذلك لأن موادها الموضوعية تفيض من العالم الذي يحيط بالأديب وتجري حوله ولا تمت الى شخصه نفساً وعاطفة ووجداناً ذاتياً .

ومن هنا فان تبعثرها في تلك الخطوط العامة يكشف عن مفارقات شكلية لم تستطع الاستجابة الى دوافع الفن الابداعي الذي اذا كان لابد من التزامه وحمله رسالة فكرية وعقدية لصالح مبدأ اجتماعي وقضية دينية وفكرٍ سياسي ينبغي عليه في الوقت ذاته أن يكون أداة بيد عبقرية الفنان الذاتية التي تومض في معترك الحياة قائدة ورائدة ولا تلتصق بواقع الحياة ظاهرة عامة .

لقد تعالت في ضوء هذه الملاحظات دعوة فنية ارتدت على الواقعية وانتفضت في وجهها وجرت في رسائل (فلوبير)(٧٣) بعد سنة ١٨٥٠ ، فانكرت أن تكون الرواية متضمنة أخلاقية واضحة ، وأن تمجد قضية سياسية أو اجتماعية ، أو دينية . فالرواية بوصفها نوعاً أدبياً ، تخص الفن ، كالرسم والموسيقى ، أو الشعر ، وعليه فان (الروائي الذي يضع الرواية في خدمة قضية ما ، لا يخون واجبه كفنان وحسب ، بل انه يسفّ بالفن ، ويجعله مبتذلاً ، ويجعل منه ــ شاء أم أبى ــ وسيلة بدلاً من أن يكون غاية ،

---

(٧٢) راجع الأدب ومذاهبه ص ٨٢ .

(٧٣) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص ٢٤٣ ــ ص ٢٤٤ .

ووسيلة مفيدة للوصول الى غاية هي غالباً نفعية) ! وفي ملاحظتنا أن هـذه الدعوة تستوي بتفاصيلها ردّ فعلٍ معاند للمدرسة الواقعية وان كان صاحبها (فلوبير) من النقاد الذين انتموا يوماً ما الى المدرسة الواقعية وشرعوا قواعدها النقدية • وهذه الحقيقة تكشف لنا ما نوهنا به مراراً من أن المدارس النقدية الأوربية جميعها تنهض وتتلاشى على أساس قانون الفعل ورد الفعل • وقد يحق لنا أن نفسر هذهِ الحقيقة ــ هاهنا بعاملين : ــ

اولهما : ان هذه المدارس النقدية الأوربية تعود في ولادتها الى الدراسات النقدية اليونانية والرومانية الغربية في نشأتها وتطورها منهجاً ومادة وغايـة عن مجتمعات هاتيك المدارس التي كان ينبغي أن تتشكل أفكارها وأهدافها في عالم الفن مستجيبة لسنن حياتها الخاصة •

وثانيهما : ان هـذه المدارس النقدية يـوم بدأت تقليدية في البحث الكلاسيكي سلمت زمامها للمناقشات الفكرية المجردة التي تنعكس عن الهزات الاجتماعية والانقلابات السياسية ، فأمست أصداء نظرية تنبثق عن نزعة آنية وتلبي حاجة عابرة ففقدت بذلك دورها القيادي والفكري والفني على هدى من نظرية لها مبادؤها ومنهجها وغايتها •

ان الباحث اذ يرصد هذين العاملين ويضع اليد على نتائجهما ليس لـه الا أن يؤكد مايميز نظرية النقد الأدبي العربي الأصيل عن المدارس النقديـة الأوربية مقرراً : ان هذه النظرية ولدت أصيلة في منبت حياة الأمة العربيـة بشتى مجالاتها وتطورت خطوة خطوة مستمدة شواهدها من تراث أدبي أصيل سعى دائماً الى قيادة المجتمع ولم يلق مجاذيفه الى يد الواقع ليقوده ويجري فيه مايشاء من العبث بلغته الفنية ومضامينه العقدية •

يحدثنا تاريخ النقد الأوربي بصدق وصراحة عمـا نستنتجه هاهنا ، فيبين أن المدرسة الواقعية أنجبت المدرسة البرناسية مناقضة لها في كل شيء •

ومخالفة في الوقت ذاته المدرسة الرومانتيكية • والبرناسية مصطلح يرجع في أساسه الى اسم جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان ، وهو الجبل الذي تقول أساطيرهم ان آلهة الشعر كانت تقطنه •

اذن فهذه المدرسة الأدبية والنقدية تقتبس جذورها من اليونان وتستوحي روحها من أساطير اليونان ، مما نستطيع أن نسجل عليها أنها يونانية في جوهرها أوربية في صراعاتها الفكرية والفنية • ويحدثنا تاريخ النقد الأوربي أيضاً أن ميول هذه المدرسة الفنية اتخذت اسم البرناسية علامة مميزة لها في سنة ١٨٦٦ ، بعد نشر البرناسية المعاصرة ،[٧٤] (وهي مجموعة من أعمال أربعين شاعراً ، جمعتهم بعض الضغائن المشتركة ، اكثر مما جمعهم مثال أعلى مشترك)[٧٥] •

ويومىء هذا الحديث الى أن هذه المدرسة لم تكن تمتلك قواعد نقدية راسخة بشأن مفهوم الأدب وسيلة وغاية : تفصل بدقة منهجية خطوات نشوئها وتطورها واحتفاظها بكيان مستقل • وسوف نلمس مصداق هذا في أن أتباعها المؤسسين قد تفرقوا شيعاً وقبائل واتخذوا اتجاهات أدبية أستندت اليها مدارس أدبية ونقدية جليلة •

ومع هذا فان الدعوة النقدية الرئيسة التي تظلل المدرسة البرناسية بها خيمتها تصوغ نفسها في شعار يقرر : ان الفن للفن • ان هذا الشعار في ذاته رد فعل معاكس لشعار المدرسة الرومانتيكية في ان الفن لذات الفنان كما أنه نقيض لشعار المدرسة الواقعية في أن الأدب للشعب •

يقتضي فهم طبيعة هذا الشعار الاشارة الى أن في سنة ١٨٣٠ كان فلاسفة كثيرون من أتباع سان سيمون ، ومن أتباع فورّيه • خاصة ، يوصون الشعراء

---

(٧٤) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٠١ .
(٧٥) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ص ٢٥٧ .

بالمساهمة في الجهد العام الذي يبذله المفكرون لتحسين الوضع الانساني ، وبوضع كلمتهم في خدمة التقدم الاجتماعي ، وكان فكتور هوغو هو أول من أجاب على هؤلاء بنشر (كتاب عديم الفائدة من الشعر الصافي ، يلقى وسط مشاغل الجمهور الصارمة)[٧٦] .

لقد دعم تيوفيل غوتيه تلميذ فكتور هوغو ملاحظة أستاذه تلك منذ سنة ١٨٣٠ وفاض في بسطها وشرحها وأتبعه ليكونت دي ليل فانتهيا الى أن العمل الفني يختلف عن مفهوم التقدم الاجتماعي الذي يتوقف على التقدم المادي ، ولا فائدة منه على الاطلاق في الحقل الاجتماعي والسياسي ، وفي حقل العمل بوجه عام. كما انهما حقدا (على مارتين وموسيه على الخصوص لا لأنهما يغنيان سويداءهما واحزان حبهما ، بل لأنهما يهملان الكمال في الشكل ، على حساب التفتيش عن تأثير سهل على حساسية القارىء)[٧٧] .

ومن هنا فاذا كان الفن عامة والشعر خاصة لايستطيع أن تكون له أي فعالية في التعبير عن الذات والتأثير على الجمهور فانه (ترف وهو ككل ما هو ترف ، تكمن قيمته في جمالة لا في فائدته الدقيقة)[٧٨] .

لقد فلسف غوتيه هذه الآراء فلسفة جدلية تؤكد أنه (لايوجد الجمال الحق الا في مالا فائدة منه ، كل ماهو مفيد هو سمج ، لأنه تعبير عن حاجة ما ، وحاجات الانسان هي دنيئة ومقززة كطبيعته المسكينة المعقدة .. وكل فنان يقترح شيئاً آخر غير الجمال ليس فناناً في نظرنا) .

والسؤال هاهنا يستفسر قائلاً : هل يعني هذا ان عبادة الجمال الصافي لايكون لها تأثير أخلاقي ؟

---

(٧٦) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ٢٥٨ .
(٧٧) المصدر السابق ص ٢٦٠ .
(٧٨) المصدر السابق ص ٢٦١ .

يجيب غوتيه قائلاً : كلا (ليس الجمال خادماً للحقيقة ، اذ أنه يحتوي الحقيقة الالهية والبشرية • أنه القمة المشتركة التيتنتهي اليها طرقات الفكر) • وفضيلة الشعر المدنة والاخلاقية تكمن فقط في الصفة السرية التي يملكها الجمال بالسمو بنفس من يتأمله واذا سألنا غوتيه ولكن كيف تصل الى هذا الجمال ؟ يجيب قائلاً نصل اليه بعمل الشكل وحده[٧٩] • ومصطلح الشكل هاهنا مهما اتسع مدلوله ليضم اليه خصائص الألفاظ والجمل والبناء العام الموسيقية والتركيبية والبلاغية — (يرد الشعر الى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور والأخيلة الجميلة في ذاتها)[٨٠] •

انّ هدف الشعر عند البرناسية في هذه الحدود عودة الى الرومانتيكية في عبادتها للخيال وثماره التي هي الصور الفنية ، وعليه فان هذه المدرسة لاتكاد تقدم لنا جديداً في مضمار بحث الصورة الفنية على أيدي قادة مدارس النقد الأدبي الأوربي •

وقد تكون هذه الحقيقة هينة في تقويم أهمية المدرسة البرناسية خلال تاريخ النقد العالمي بيد أنها تستوي حكماً حاسماً عليها بالانعكاس عن النقد الأدبي الاغريقي اذا ما درسناها في ضوء المنهج التاريخي التحليلي ، ذلك لأن البرناسية في تسميتها التي رأيناها ترجع الى جبل يوناني تقيم آلهة الشعر في قمته انما تستمد مفاهيمها في الجمال المطلق من افلاطون وتصور الشعراء من حيث تدري أولا تدري أتباعاً لهذه الالهة ، وهؤلاء الأتباع في نظر هذه المدرسة مهما كانوا واعين مدركين لصناعتهم الشكلية الا أنه في النهاية ليست لهم أية غاية من وراء هذه الصناعة ، ومن هنا فانهم في نظر أفلاطون خائبون ينبغي عليهم أن يرحلوا عن مجتمعهم • وفي هذه المسألة التاريخية الفكرية لابدّ من أن ننوه بما يمتاز به البحث البلاغي النقدي العربي الأصيل الذي

(٧٩) راجع المصدر السابق ٢٦٢ .
(٨٠) الأدب ومذاهبه ١٠٢ .

لم يجرد الشاعر مطلقاً من غايات ولم يغمض عيناً عن مهارته التعبيرية لغـة فصيحة وثماراً فنية تتحقق في ضوء قواعد علوم اللغة العربية •

تهشم مقومات اللغة الشعرية بين يدي المدرسة الرمزية :ـ

ومهما يكن من شيء فان تاريخ النقد الأدبي الأوربي يحدثنا ــ كما قلنا ــ بما كانت تحمل المدرسة البرناسية الغربية في نشأتها الهشة من عناصر تفرقها وتبعثرها •

فالمعروف أن أمزجة منشئيها كانت متباينة مما أدى ذلك الى نتيجة حتمية هي أن أسماءهم المختلفة قد اتصلت بعدة مذاهب أدبية استوت على سوق المدرسة البرناسية فيما بعد بل تعارضت أحياناً ، فمنهم (شارل بودلير) الذي هو من رواد المدرسة الرمزية ، ومنهم تيوفيل جوتيه الذي يقرن اسمه بمذهب الفنية(٨١) ، ومن هنا فان تاريخ النقد الأوربي يقرر : أن الرمزية لاتستقر على نظرية واحدة وانما تتشعب بها السبل في نظريات متعددة •

وهذه النظريات المتعددة ترجع في منبتها الفلسفي الى مثالية افلاطون التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا تـرى فيها غير صور رمـوز الحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس • كما أن الحركة العلمية الوضعية التي ظنت في العصور الحديثة أن في مقدرتهـا أن تصل بوسائلها العلمية ، وبالعقل الواعي الى حقائق الأشياء فان هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لايمكن أن تدرك في ذاتها وانما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة الى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية ولا يرى فيهـا غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلـك الأشياء • فأي شيء خارجي ، لا يستمد وجوده الا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه وفيما عدا هذه الصورة لا يُعَدُّ له وجود خارجي •

---

(٨١) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٠١ .

وقد خاض في مسألة الوجود الخارجي للأشياء ووجودها الذهني العالم النفسي ايضاً ، فاكتشف أن عقلنا الواعي عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة في هذا العالم . وعَدَدْنا الصور المختزنة في هذا العقل الواعي هي الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعي يوجد حقل فسيح من العقل اللا واعي أي العقل الباطن . وعلى كشف مجاهل هذا اللا وعي أخذت تتوفر مجهودات المفكرين(٨٢) .

لقد استمد الأدب الأوربي ونقده من هذه المساحة الواسعة من النظرات الفلسفية والآراء النفسية فتشكلت ملامح المدرسة الرمزية التي ظهرت بوادرها فيما كتب فرلين في فن الشعر بين سنة (١٨١٧ ــ ١٨٧٣) منتفضاً على البرناسية فرأى : (أن على الشعر أن يقترب من الموسيقى اكثر مما يقترب من النحت والرسم ، وعليه شأن الموسيقى أن يوحي لا أن يرسم أو يصوّر الخطوط والأشكال ، أما الكلمات ، وهي بعيدة عن أن تطمع في الدقة التي هي المثال الأعلى للنثر الوصفي أو التحليلي ، فيجب الاتستعمل« بلا شيء من الخطأ » اذ أن القوة الشعرية تكمن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى (٨٣) .

وقد يبدو فرلين في مذهبه هذا معتدلاً اذا ماوازنا بينه وبين رامبو الذي انتشرت آراؤه بشأن خلق عالم جديد بوساطة الشعر في سنة ١٨٩٢ : ففرلين وان كان قد قرن بين الشعر والموسيقى وأتاح شيئاً من الحرية في اشتقاق الكلمة الشعرية وصياغتها على غير قواعد صارمة أبقى للغة وقواعد العروض في الوزن وبناء القافية دورها الذي ينبغي على الشعراء تقيله والاستجابة اليه .

أما رامبو فقد تغافل عن هذا الدور وأكد ضرورة ثورة الشعر في

(٨٢) راجع الأدب ومذاهبه ١٠٨ ــ ١٠٩ .
(٨٣) المذاهب الادبية الكبرى ٢٧٤ .

بمقوماته كافة كلمـات وجملاً وأوزاناً وقوافيَ لتخلق العـالم الغريب من الأحاسيس والانفعالات •

ومما يعنينا من هذا أن رامبو قـد أخرج الكلمة من وظيفتها المعجمية والدلالية وصورها نغمة موسيقية ، تلونها حروفها الصوتية ، وتضع فيهـا الحياة حروفها الساكنة • وبهذا يرى هذا الشاعر أنه قد أعيدت للعنصر الأول في الفن قيمته الخاصة ، ووُجّه الانتباه الى اللفظة ، التي هي الواقع الحقيقي للشعر ، والتي كثيراً ما استعملت كأداة طيعة وبلا قيمة خاصة لصالح الفكر أو الانفعال • وكان في هذا تجديد ادخال السر في الكلمات ، في حين لم تعمـل الرومانسية على ادخاله الا في الأشياء(٨٤) •

ويمضي مالارميه بالرمزية خطوة أبعد في كتابه (الهذيان) الـذي جمع بين دفتيه مقالات وابحاثاً في الشعر والموسيقى ومزق الوشائج بين الشـاعر والواقع فهو يأسف (لأن الكلمات لا تستطيع أن تؤدي معناها برنينها وحده ولكن : (بيت الشعر المؤلف من عدة ألفاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة ، جديدة ، غريبة عن اللغة ، ساحرة •••• ترفض ، ، بلمحة سامية ، الصدفـة الكامنة في الألفاظ على الرغم من عملية تقويتها متعاقبة ، في المعنى وفي الرنين ، وهي تدهشك كأنك لم تسمع في حياتك مقطعاً عادياً هكذا بليغاً وفي الوقت نفسه ، فان تذكر الشيء الموصوف يستحمّ في جو جديد)(٨٥) •

فهاهنا لا تنفصم الكلمة عن معانيها ومدلولاتها كافة حسب وانما ترتفع الحدود النحوية بين الجمل في بناء البيت أيضاً فاذا موضوع البيت الشعري الذي يتناول بسط فكرة ووصف أشياء ينقلب رأساً على عقب ويمضي ليصور أحاسيس وانفعالات جديدة كل الجدة •

---

(٨٤) راجع المصدر السابق ص ٢٧٥ ـ ص ٢٧٧ •
(٨٥) المصدر السابق ص ٢٧٧ •

وعليه فان اللغة الشعرية لم تعد عند مالارميه تقدم صور الأفكار والأشياء وانما توحي بمشاعر تجاه تلك الأفكار وهذه الأشياء ، فينتهي دورها في الابانة والافهام ويتولى دوراً آخر هو احداث موسيقى تدركها الأذن قبل أن يعيها الفهم .

ان تاريخ النقد الأوربي حين يشير الى اولئك الشعراء والنقاد رواداً للمدرسة الرمزية بجذور شتى نظرياتها يرى أن هذه المدرسة ولدت يوم نشر موریاس في ملحق الفيغارو الأدبي في الثامن عشر من أيلول سنة ١٨٨٦ ، رسالة بشأن الكلمة وتعبيرها عن الشيء .

واقترح فيها مفهوماً شعرياً يحل محل البرناسية ، كما حلّت هذه محل الرومانسية ، وقدم بودلير ومالارميه وفرلين اسياداً لهذا المذهب : قدم الأول لانه (الرائد الحقيقي) ، والثاني لأنه وهب الشعر « معنى السر وما يفوق الوصف » والثالث لأنه (حطم قيود الشعر القاسية) .

لقد صور الشعر عدواً للتعليم وللوصف الموضوعي ، ورآه في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر ، وهو يعبر عنها بمشابهات خارجية .
ومن هنا فالرمزية تحافظ على ذاتها من ناحيتين فلا ينبغي أن تمثل الغرض الخارجي من أجل نفسه ، ولا أن تعبر عن « الفكرة في ذاتها » .

أما اللغة الشعرية فأكد موریاس أنه ينبغي أن تكون لغة صحيحة في مؤادها ولكنه يترك للأسلوب حرية كبرى ، فهو يريده « نموذجياً ومركباً .. العبارات المتماسكة بالتناوب مع العبارات ذوات الضعف المتموّج والحشو البليغ ، والاضمار العجيب ، والتغيير في التركيب المفاجيء المتردد ، والاستعارة الجريئة المتعددة الألوان » .

واذا تذكرنا هنا مانبه اليه موریاس من ضرورة اختيار الأوزان التي تحقق ايقاعاتها الموسيقى تشير قوافيها العنيفة الألحان علمنا أن الشعر في

مفهومه قد أضحى ضرباً من الموسيقى وأنه لم يعد فناً لغوياً يؤدي عن أفكار محددة •

وتتمثل هذه الحقيقة في أن أناتول فرانس حوّل اعلان مورياس عن الرمزية في نقده اياه ، الى قانون واحد هو : « لاتصف شيئاً ولا تسمّ شيئاً » ، واعلن عن الغموض الذي ينتج عنه بالضرورة •

وفي هذا الجو من تجاهل دور اللغة الشعرية بشتى أبنيتها من جمل تقريرية وصورٍ معبرة موحية انسلخت في سنة ١٨٨٦ عن رمزية مورياس رمزية رنيه غيل ، وملخص هذه الرمزية بشأن دور الكلمة في التعبير وأهمية الصورة الشعرية في التأثير ، يتمثل في أن الموسيقى الآلية هي أكثر الفنون جدارة بتفسير هذا التحول الخالد للانفعال ؛ وعلى الشعر أن يقلدها •

ومعنى هذا أنّ للغة الشعرية مظهراً وحيداً هو المظهر الصوتي والتشخيصي الرمزي ، مما ينبغي على الشاعر أن يختار الكلمات التي تتكاثر فيها ، هذه أو تلك ، من النغمات الصوتية : ان الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق ، القيمة المؤثرة في ذاتها ، قيمة النغمة ، والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنانة بالفكرة ، وبالأفكار التي تولد ، تنتج حتى من تكوينها نفسه موسيقاها الخاصة وايقاعاتها •

يحلل « رنيه غيل » بناء الكلمة تحليلاً صوتياً ويستخلص قيم الأصوات المتحركة والصامتة ويضع ازاءها ماتؤدي من قيم مرئية وسمعية مما نفهم أنه يسقط مدلول الكلمة في تلمس دور اللغة الشعرية في الافهام والتأثير[٨٦] •

يمضي (غوستاف كاهن) في هذا الاتجاه بخطوات سريعة فيعلن في سنة ١٨٩٧ عن مذهب الشعر الحر الذي يحطم أي قيد لا يوسع المجال

---

(٨٦) راجع المذاهب الأدبية الكبرى ٢٨١ ــ ٢٨٦ .

لموسيقى الشعر وايقاعه وسيلة للتعبير عن أعمق العواطف وأرحب المشاعر فلا يدين للأشكال الشعرية التقليدية بأي أهمية ولا يتقيد بذوق الجماهير معياراً لخلق النموذج الأعلى للشكل الشعري الذي يقطع الصلات كافة بينه وبين النثر(٨٧) .

والمعروف أن المدرسة الرمزية في ثورتها على اللغة الشعرية والأشكال الشعرية لم تقف عند حد وانما توائبت بين أيدي النقاد الفرنسيين في أوائل القرن العشرين تاركة أصداءها في أوربا وغير أوربا .

وبدهي أن بحثنا لايتسع لملاحقة هذه المدرسة الأدبية النقدية في تفاصيلها كافة ، ومن هنا يكتفي بتساؤل : يستفسر عن دور اللغة ووظيفة الأدب في مفهوم مشرعيها النقاد والأدباء السائرين في ضوء ايما اتها ؟ .

يجيب تاريخ النقد الأوربي عن هذا التساؤل مقرراً : ان الرمزيين ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل الينا حقائق الأشياء ، وقالوا انها لاتعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج أو كوّناها من الجمع بين أشتات من الصور التي تلقيناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لاتصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وانما تصبح وسيلة للايحاء .

ولما كانت اللغة هي وسيلة الأدب وأداته التي تميزه عن سائر الفنون فان وظيفة الأدب تحددت على أساس هذه الأداة وتلك الوسيلة .

ومن هنا رأى الرمزيون أن الأدب لايسعى الى نقل المعاني والصور المحددة ، وانما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب الى القارىء ، أو على الأصح الايحاء بها .

واذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والعالم النفسي ، وكانت وظيفتها

---

(٨٧) راجع المصدر السابق ص ٢٨٦ .

اثارة الصور المماثلة عند الآخرين أو اعانتهم على تكوين مثل تلك الصور ، مما يشبه عمليه النقل من نفس الى نفس .

فقد قال الرمزيون : ان معطيات الحواس متداخلة متبادلة . وقد عبر بودلير عن هذه الفكرة بمصطلح التعادل أو التبادل ولخص هذه الفكرة في بيت شعري يقول فيه : « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب » بمعنى أن كل الحواس تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً .

ويضرب الدكتور محمد مندور مثلاً بوصف أحد الرمزيين للون السماء وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله : « وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ » فهو وان لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي نعبر عنه الا أنه مع ذلك ولد في نفوسنا احساساً بهذا اللون ونقل الينا وقعه في نفسه بعبارة « نعومة اللؤلؤ » التي استمدها من عالم اللمس(٨٨) .

ومهما يكن فالواضح أن الرمزية تتجاوز العقل الواعي طريقاً لفهم لغة الأدب كما تتجاوز الخيال وسيلة لرسم الصور ويعوض عن العقل الواعي بالعقل اللاواعي ويتخذ النفس بدلاً من الخيال مصدراً لبناء اللغة الأدبية .

موسيقى اللغة بين المدرسة الرمزية الاوربية والبحث البلاغي العربي :-

ولعل الملاحظة الرئيسة التي تقوم المدرسة الرمزية بشتى اتجاهاتها تؤكد هاهنا أنها تنهض على أساس رد الفعل أيضاً ، فهي تفتقر الى الشمولية في دراسة الأدب وتتنكب عن منهج الاستقراء والتحليل لعناصره واتخاذ الموقف الفكري والفني من المسائل النقدية كافة .

وعليه فهي تنزوي في ركن مضاد للمدرسة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وتستند الى احدى قواعد المدرسة البرناسية في العناية بشكل الأدب واهمال مضمونه وغايته ثم تنطلق في ضوء هذه القاعدة من غير أن تلوي على

---

(٨٨) راجع الأدب ومذاهبه ١١٠ .

شيء فتغفل عناصر الشكل في بناء النص من لفظ مفرد وجملة مركبة وفقرة متواصلة تسهم مجتمعة في رسم الصور الفنية الجميلة المنشودة لذاتها وتكتفي بالموسيقى المطلقة للغة على أن تكون مقلدة لموسيقى الآلات فتصبح لذلك غمغمات لاتبين عن معنى ولا تصور مدلولاً .

واذا عدنا الى منهجنا الموازن بين البحث البلاغي والنقد العربي والمدرسة الرمزية على أساس هذه الملاحظة ، نجد أن ذلك البحث البلاغي والنقدي العربي لم يتبرأ من العناية بموسيقى الألفاظ بشتى مسائلها التي غرقت فيها المدرسة الرمزية حتى اختنقت ، وانما توافرت في جنباته هذه العناية منذ نشأته الأولى التي رافقت نشأة الأدب العربي . ولعل الفرق الأساسي بين هذه العناية وذلك الفرق أن البحث البلاغي والنقدي العربي تناول مسائل موسيقى الأدب مظهراً من مظاهر فن القول اذا تميز بهذه الخاصة أو تلك عن المظاهر الأخرى فان تميزه لاينفرد ولا يطغى على سواه . وتتجلى هذه الحقيقة بتفاصيلها كافة حين نشير الى أن البحث البلاغي والنقدي العربي قد تناول المسائل التي تناولتها المدرسة الرمزية بشأن فن الأدب لغة وغاية وانه كان سباقاً في هذا التناول بقرون وفي ضوء منهج متكامل .

فالأدب العربي شعره ونثره قد حفل بموسيقى الألفاظ كلمات مفردة وجملاً وفقراتٍ انتظمتها أبنية الأبيات ومقاطع القول المنثور .

واذا ما رصدنا هذه الموسيقى في عصر ما قبل الاسلام صادفتنا في القافية الموحدة للقصيدة مهما طالت وفي ازدواج القافية في شطري مطلع القصيدة وسواهما وفي التزام الروي الواحد في أواخر القوافي والنعي على الشاعر الذي يتراخى في هذا الالتزام ورمي قصيدته بعيب الاقواء ، وفي جريان كلم البيت على صيغ متحدة الى جانب الايقاع الداخلي الذي امتازت به البحور العربية الأصيلة .

كما تصادفنا هذه الموسيقى في فن السجع الذي توشحت به الخطب

والوصايا والحكم والأمثال وتفيض علينا المجانسة بـين الألفاظ وفي اختيار الكلمة التي تأتلف أصواتها وتنأى عن التنافر وفي مراعاة التآلف والانسجام بين ألفاظ التعابير المركبة •

ان مظاهر الموسيقى هذه وسواها التي مازجت الأدب العربي في شتى مراحل نشوئه وتطوره ولازمته تستوي بين يدي البحث العلمي فطرية تنبو عن التصنع والتصنيع ، ومع هذا فان هذا البحث العلمي يرصد ظاهرتين في نصوص الأدب العربي قبل الاسلام ربما تكونان ثمرة قصد اليها الأديب العربي قصداً وسعى الى تحقيقها سعياً : —

اولاهما : ايراد كلمات في الشعر لايقتضيها المعنى ولا يستوجبها المضمون من ذلك قول الأعشى : —

لقد غدوتُ الى الحانوت يتبعني
شاوٍ مشلٌ شلول شلشل َشوِل

ففي الشطر الثاني من هذا البيت خمس كلمات بمعنى واحد ولا تضيف الى مضمون البيت شيئاً ، ومن هنا فان ماتثيرها من موسيقى مخصوصة هو الذي قصده الشاعر وسعى اليه •

وثانيتهما : تكلف الكهان سجعاتٍ في كلامهم يلفها الغموض حتى تكاد تكون طلاسم لا يفهمها المخاطب ولا يعي مدلولاتها السامع • وعليه فان الكهان قد صاغوها للتأثير بموسيقاها والايحاء بجرسـها • حقاً ان البحث البلاغي والنقدي العربي لم يستقبل هاتين الظاهرتين في الأدب العربي القديم ولم يتجرد لدراستهما بين مظاهر موسيقى هذا الأدب •

فالمعروف ان ابن قتيبة[٨٩] قد صنف بيت الأعشى المذكور في عداد أبيات

---

(٨٩) راجع الشعر والشعراء ص ٢٠ .

ضرب الشعر الذي تأخر لفظه وتأخر معناه وروي أن النبي (ص) قال لبعضهم منكراً عليه وقد كلمه بكلام مسجوع : (أسجعاً كسجع الكهان ؟ !)[٩٠] .

بيد أن تاريخ هذا البحث ليس له أن يغفل تينك الظاهرتين كل الاغفال ولا يشبتهما بين الألوان الموسيقية التي اصطنعها الأدباء العرب لمآرب حدثنا عنها ابن جني قائلاً : (فكأنما العرب انما تحلي الفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلاً بها الى ادراك مطالبها)[٩١] . فهذا العالم اللغوي قد فطن الى أن العرب كانت تحفل بألوان من تزيين الألفاظ في موسيقاها وجرسها لتؤدي عما وراءها من معانٍ وتوصل الى مطالبها .

ويقين ان هذه الألفاظ كانت أبعد في التأثير والايحاء والافهام من مرادفاتها التي لم يكن لها حظ وافر من تلك الألوان الموسيقية ، وعليه فان المدرسة الرمزية الاوربية بشتى اتجاهاتها لم تبتدع[٩٢] في موسيقى الألفاظ وتشخيص تأثيرها مالم يرد عند العرب في اتخاذ تحلية الالفاظ وتدبيجها ووشيها وزخرفتها وسائل لبلوغ ماوراء المعاني ايحاءً وادراك المطالب تأثيراً .

اذا كان ابن جني لم يحدد الحقبة التي كانت فيه العرب تحفل بموسيقى ألفاظها على ذلك النحو وأرسل حكمه في الأمر مطلقاً ، فان البحث البلاغي والنقدي العربي يرى لذلك جذوراً تاريخية عريقة ضربت في منبت الأدب العربي عميقة ونمت عصراً اثر عصر حتى استوت على سوقها وآتت أكلها في دوحة البديع العربي الذي تفننت فروعه منذ القرن الثاني للهجرة .

ويبدو أن الخليل بن احمد الفراهيدي قد استقرى بعقله اليقظ ماتمتاز به اللغة العربية في موسيقى أصوات كلمها واعتمد على هذه الموسيقى في

(٩٠) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور ص ٢٥٢ .
(٩١) الخصائص ج ٢٢٠/١ .
(٩٢) راجع هذا البحث .

تشخيص الألفاظ الدخيلة والمولدة : فقد درس طبيعة الحروف الذلقية (ر ، ل ، ن) والحروف الشفوية (ف ، ب ، م) ونبه على سهولة مخارجها وعذوبة جرسها وانسياب النطق بها ثم قرر قائلا : (فليس شيء من بناء الخماسي التام يعرى منها أو من بعضها .

ثم قال : فان وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية مُعَرَاة من حروف الذلق أو الشفوية ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان فوق ذلك فاعلم ان تلك الكلمة محدثة مبتدعة ، ليست من كلام العرب)[٩٣] .

ومما يدل على أن موسيقى هذه الحروف هي مقياس الخليل في حكمه هذا أن تلميذهُ الليث سأله : « فكيف تكون الكلمة المولدة المبتدعة غير مشوبة بشيء من هذه الحروف ؟ فقال نحو الكشعثج والخضعثج والكشعطج وأشباههن فهذه مولدات لاتجوز في كلام العرب ؟ لأنه ليس فيهن شيء من حروف الذلق والشفوية)[٩٤] .

فهذهِ الكلمات وأشباههن تعوزها الموسيقى ويتبرأ منها الجرس ، ومن هنا فانها ليست من العربية في شيء . وكذلك كلمات من أشباه (دعشُوقَةٌ وجُلاهق وقعثج ونعثج ودعثج)[٩٥]

لقد نحا الجاحظ منحى الخليل وقلب أصوات الألفاظ في الكلام وفي الشعر على مقياس جريانها على جرس موسيقى وخلوها من هذا الجرس فقال : (وكذلك حروف الكلام واجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقة مُلْساً . ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة . ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان

---

(٩٣) العين جـ ١/٥٨ ــ ٥٩ .
(٩٤) العين جـ ١/٥٩ .
(٩٥) المصدر السابق جـ ١/٦٠ .

وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأكمله كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد)[٩٦] .

وبعد هذا حرر قاعدة صوتية في بناء الكلمات فقال : (فأما في بناء اقتران الحروف فان الجيم لاتقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين ، بتقديم ولا بتأخير والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال ، بتقديم ولا بتأخير)[٩٧] .

فالجاحظ هاهنا يتوسع في تعقيب مالا يتلاءم من أصوات الألفاظ وينبه على مظاهر التنافر فيها ليقدم دراسة تطبيقية في موسيقى الأدب عامة وموسيقى الشعر خاصة .

يتسلم علم الفصاحة دراسة الجاحظ خطوة فخطوة خلال العصور المتعاقبة حتى ينتهي الى ابن سنان الخفاجي المتوفى (٤٦٦ هـ) الذي عقد في كتابه سر الفصاحة فصولاً ضافية تحدث فيها عن صفات الحروف ومخارجها ، وفصاحة اللفظة المفردة والألفاظ المؤلفة : ومما يتعلق من هذه الفصول بموسيقى الأدب الشروط التي حررها لأصوات الكلم مفردة ومركبة .

وأول هذه الشروط (أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، وعلة ذلك أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة اذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد احسن منه مع الصفرة)[٩٨] .

لم يورد ابن سنان الخفاجي في بسط هذا الشرط شواهد للألفاظ التي

---

(٩٦) البيان والتبيان جـ ٦٧/١ .
(٩٧) المصدر السابق جـ ٦٩/١ .
(٩٨) سر الفصاحة ص ٥٧ .

تباعدت مخارج أصواتها لأنه يقرر قائـلاً : (ومثال التأليف من الحـروف المتباعدة كثير وجل كلام العرب عليه ، فأما تأليف الحـروف المتقابلة فمثل الهعخع)[99] .

اذن فالرجل يرى اللغة العربية موسيقية بطبيعتها ويحس كلمها ذوات جرس يحلو في الاسماع وتهش له النفوس . والطريف فيما يرى ويحسه أنه يوازن بـين أصوات الألفاظ والألوان والانغـام ، ويتجلى هـذا في تحريـره للشرط الثاني من شروط فصاحـة الكلم المفردة اذ قال : (ان يكون لتأليف اللفظة في السمع حسن ومزية على غيرها وان تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة كما تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويـدرك بالبصر والسمع دون غيره من جنسه . ومثاله في الحروف (ع . ذ . ب) فان السامع يجد لقولهم (العُذيب) اسم موضع و (عذيبة) اسم امرأة وعذب وعذاب و (عَذْب) و (عذبـات) ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف . وليس سبب ذلـك بعد الحـروف في المخارج فقط ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال لضرب من التأليف في النغم يفسـده التقديم والتأخير)[100] .

وفي ضوء هذه الموازنة يمضي ابن سنان الخفاجي في اقرار سائر شروط فصاحة الكلمات المفردة التي يتعلق بعضها بموسيقى الأصوات مثل قلة عدد أحرف الكلمة وتصغيرها كما يحرر شروط فصاحة المركب .

ومما يدخل منها في موسيقى الأدب تأكيده أن يجتنب الناظم تـكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام وعدم تجنبها هاهنا أقبح من المفرد ، وذلك

(٩٩) المصدر السابق ص ٥٧ .
(١٠٠) سر الفصاحة ص ٦٨ .

لأن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثلما يستمر الكلام المؤلف اذا طال واتسع ٠

ومما قبح قول أبي تمام(١٠١) :

فالمجد لايرضى بان ترضى بأن
يرضى المؤمــل منــك الا بالرضى

يبحث ابن سنان الخفاجي في دراســته هذه الخصبة موسيقى الأدب صناعة وتصنعاً ، ذلك لأن السليقة العربية في أيامه التي تجاوزت منتصف القرن الخامس لم تعد فطرته يهتدي اليها الأديب بداهة ويوفرها في أدبه مبادأة وانما كان لابدّ له من قواعد تأخذ بيده وتوطد له السبيل لاحباً ٠

ومعنى هذا ان البحث البلاغي والنقدي العربي لم يعدم الدراسة العلمية التي تتناول موسيقى الأدب بشتى مصادرها ومختلف مظاهرها والتي تلمست أثر هذه الموسيقى في نفوس المتلقين وموازنة هذا الأثر بما تتركه الألوان في الأبصار والأنغام في الاسماع ٠ وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نقرر : ان المدرسة الرمزية في تأكيدها(١٠٢) تداخل معطيات الحواس وتبادلها لم تسبق البحث البلاغي والنقدي العربي الذي انتبه الى هذا التأكيد على يدي ابــن سنان الخفاجي فوازن بين موسيقى الألفاظ في دلالاتها العقلية والنفسية من خلال حاسة السمع والألوان في ايحاءاتها الشعورية بوساطة حاسة البصر ، كما نستطيع أن نقرر أيضاً ان ابن سنان الخفاجي قــد وجد في الشــعر العربي الشواهد التي أملت عليه مذهبه ، من هذه الشواهد قول بشار بن برد :

وكــأن رجــع حديثهــا   قطع الرياض كسين زهرا

فهذا الشاعر يلغي الحدود الفاصلة بين المسموعات والمبصرات ويشبه ما

(١٠١) المصدر السابق ١٠٧ ٠
(١٠٢) راجع هذا البحث ٠

يدركه السمع من نغم الحديث بما يقع عليه البصر من قطع الرياض وزهورها المختلفة ألوانها ، فاذا حاستان تتبادلان التأثير وتنوب أحداهما عن الأخرى في تمازج وتداخل •

وأياً كان فدراسة على هذا النمط وفي الاتجاه الذي يحقق غايتها التعليمية تلزم الأدباء ـــ من غير ريب ـــ أن يتخيروا الألفاظ والتراكيب التي توفر لهم ما يبغون من معانٍ ومطالب يعجز عنها سواها مما يتفق واياها في الدلالة •

ومن الموضوعات التي امتدت اليها هذه الدراسة موضوع الجناس الذي حفل به الأدب العربي منذ فجر ولادته ثم فاض واستفحل وصار صناعة وتصنعاً في العصور المتأخرة •

والجناس في البلاغة العربية هو تشابه اللفظين في الأصوات وأختلافهما في المعنى[١٠٣] وهذا التشابه اذا كان أصحاب البديعيات يجمعون على أنه من المحسنات اللفظية فان عبد القاهر الجرجاني المتوفى سـنة (٤٧١ هـ) رآه وسيلة الى تصوير المعنى وتمكينه من العقـل تعبيراً وتأثيراً فقال : « أمـا التجنيس فانك لاتستحسن تجانس اللفظين الا اذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله : ـــ

ذهبتْ بمذهبه السماحةُ فالتوت
فيه الظنون أمَذهَب ام مَذْهَب ؟

واستحسنت تجنيس القائل (حتى نجا من خوفه وما نجا)[١٠٤] وقول المحدث : ـــ

ناظـراهُ فيمـا جنى ناظـراه
أو دعانـي أمـت بمـا أودعانـي

---

(١٠٣) راجع انوار الربيع ج ٩٧/١ .
(١٠٤) نجا الاولى بمعني احدث ، والثانية بمعنى خلص .

لأمر يرجع الى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عند الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك بـ « مُذْهَب » و « مَذْهب » على أن اسمعك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها الا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد اليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها »(١٠٥) .

يرى عبد القاهر الجرجاني في مذهبه هذا أن الجناس ليس غاية في ذاته وانما هو وسيلة صوتية الى تحقيق غاية ، وهذه الغاية ـ من غير ريب ـ اذا جاءت محددة بافادة العقل معنى فانها لا تتحقق بتعبير هذا العالم الجليل الا بالخداع عن الفائدة وقد أعطاها وبالايهام في انه لم يزد على المراد وقد زاد ، ومعنى هذا أن في الجناس أمراً نفسياً ومسألة شعورية ، فاذا بهذا اللون من الموسيقى اللفظية في البحث البلاغي والنقدي العربي مطلب ينشده الأديب لاداء رسالته في الافهام والتأثير . وفي ضوء هذه الحقيقة التأريخية لانجانب الصواب شططاً ولا نغالي في الادعاء جنفاً اذا مارأينا أن المدرسة الرمزية يوم رأت(١٠٦) في موسيقى الألفاظ أداة للأيحاء ولم تحفل بما ينبغي لهذه الأداة من مراعاة طبيعة اللغة من حيث مدلولات ألفاظها وقواعد أبنية كلماتها وتراكيبها ، قد جنت على الأدب وهدمت أسسه وألغت مايميزه عن الآلات الصماء فيما تحدث من أنغام وألحان ، فاذا هذا الأدب غمغمات لاتبين وجعجعة من غير طحين .

أما البحث البلاغي والنقدي العربي فانه جمع بين الوسيلة والغاية في موسيقى الأدب فاذا الأدب من خلال الموسيقى ألفاظه المفردة وتراكيبه يعبر عن الفكر والعقل والنفس ويؤثر في متلقيه ويوحي اليه ماشاء من مدلولات ومعانٍ وقيم يتفق عليها الناس في مخاطباتهم ومآربهم .

---

(١٠٥) اسرار البلاغة ٦ ـ ٨ .

الرمز واكتمال الصورة ، من البحث البلاغي العربي
الى المدرسة السريالية واللامعقول :ـ

ومهما يكن فان البحث البلاغي والنقدي العربي القديم قد عرف الرمز اسلوباً من أساليب الأدب وحرر مفهومه وأرسى قاعدته • والرمز لغة في هذا البحث هو أن تشير الى قريب منك خفية بنحو شفة أو حاجب (وأصله الكلام الخفي الذي لايكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الاشارة ••• وقال الفراء الرمز بالشفتين خاصة)(١٠٧) •

أما الرمز اصطلاحاً فهو ضرب من الكناية قلت الوسائط بينه وبين المكنى عنه مع خفاء ، نحو « فلان عريض القفا » أو « عريض الوسادة » كناية عن بلادته وبلاهته •

فالمكنى عنه في هذين الرمزين خفي غير اظاهر بيد أن المتلقي يتوصل اليه بسهولة ويسر من خلال واسطة واحدة هي عرض القفا وكبر الرأس وهما صفتان تعارفت العرب على أن المتصف بهما ليس من الأذكياء • وكقول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسبيت : ـ

عقلتْ لها من زوجها عدد الحصى
مع الصبح أو مَعْ جُنْحِ كلّ أصيلِ

فالمرموز اليه والمكنى عنه في هذا البيت يريده الشاعر تعبيراً يقرر أنه لم يعط هذه المرأة عقلاً ولا قوداً بزوجها ، الا الهم الذي يدعوها الى عد الحصى •

ولعلنا نلاحظ أن الرمز هاهنا يجري مجرى أساليب البيان العربي الى تحقيق غايتي الأدب اللتين هما الافهام والتأثير ، وآية ذلك أنه يعنى بقرب

(١٠٦) راجع هذا البحث .
(١٠٧) العمدة ج ١/٢٧٥ .

مدلوله من المتلقي على مسافة واسطة واحدة مع خفاء في هذا المدلول يقتضي التأمل فيه ليذهب معه الذهن والنفس كل مذهب من التأويل الذي يفيض على الأدب اتساعاً في المعنى وفضفضة في الايحاء • واذا ما أضفنا الى الرمز أسلوباً بيانياً موسيقى ألفاظه وتعابيره التي حفلت بها اللغة العربية طبيعة وتلمس ألوانها العلماء العرب في مباحثهم اللغوية والبلاغية والنقدية التي مرت بنا ، أدركنا أنه يستوي فناً متميزاً من فنون الأدب العربي يتكلف خفاء المعنى مع يسر المطلب وينشد موسيقى الألفاظ مع وضوح الدلالة وبذلك يحافظ على انتمائه الى التراث العربي ويساير تطوره وتطاوله اذا ما جد فيه جديد وحديث فيه بدعة ، فيقدم للأدباء العرب في كل زمانٍ ومكان ما يغنيهم عن الأقتباس من المدرسة الرمزية الأوربية تقليداً والاقتراض منها ديناً ثقيلاً ، وبذلك يحافظون على اصالة أدبهم ويخوضون بهذا الأدب معترك الحياة مهما فتحت على فن القول من مسارب ونوافذ •

وأياً كان الأمر فان المدرسة الرمزية الأوربية بالحاحها على موسيقى الألفاظ وخروجها على القواعد البنيوية والدلالية التي لاتطلق لمعجم اللغة العنان في تزويد الشاعر بالكلمات ، قد اقتربت من هدم الضوابط غير المباشرة التي تحتفظ للصورة الشعرية بأوهى وشيجة بينها وبين العرف الاجتماعي والمفهوم الفني والذخيرة التراثية التي تمتد وسائل للتفاهم والتأثير بين الناس •

ويحدثنا تأريخ النقد الأوربي : أن السريالية قد مشت الخطوة الى تلت ما انتهت اليه المدرسة الرمزية فهدمت تلك الضوابط غير المباشرة فأصبحت اللغة الشعرية بين يديها في حالةٍ من التحلل عن أي شيء يمكن أن يسمى أو يشخص •

انّ السريالية اذا كانت في أصل تسميتها تدل على (ما فوق الواقعية) فان هذه الدلالة لا تخضع لأصول وقواعد ، لأنها تريد أن تتحلل من واقع

الحياة ، زاعمة أن فوق هذا الواقع أو خلفه واقعاً آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً وهو واقع اللاوعي ، واقع المكبوت في داخل النفس البشرية[١٠٨] .

ولعل السريالية هذه لاتستجيب لحصر منهجي يرصد خصائصها وينوه بأهدافها في عد وتشخيص ، ومع هذا فان المؤرخين يلتمسون الخطوط العامة لمنبتها جامعين بين نشأتها وطغيان الفلسفة الفرويدية وويلات الحرب العالمية الاولى التي هدمت القيم والتقاليد في هذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة والفكر والأخلاق .

والفلسفة الفرويدية التي ترسخت أسسها على أيدي فرويد وتلميذيه أدلر ويونج تتجاوز أبحاثها في الأمراض العصبية حدود الحياة العضوية الى الحياة النفسية وتحاول ايضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم في البشر على غير وعي منهم . وكان الأدب الاغريقي القديم والآداب الأوربية المعاصرة مستنبطاً لجماهير آرائهم في الحياة والفن .

لقد طبعت هذه الآراء النزعة السريالية بطابعها بين سنة ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠ ومنحتها مساراً رجراجاً في الخلق الأدبي وفي البحث النقدي . ان هذا المسار الرجراج بحكم مصدره الفلسفي النظري والواقعي المتهرىء المنتقض قدم لنا مفاهيم متباينة عن السريالية . ولعل التعريف الذي يمكن أن يومئ الى أحد تلك المفاهيم ماقدمه أ . بريتون قائلاً : (السريالية حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير اما شفاهة واما كتابة ، أو بأية طريقة أخرى ، عن العمل الواقعي للفكرة . يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل ، بعيداً عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي)[١٠٩] وفي ضوء هذا التعريف ندرك أن السريالية حركة اتخذت الفنون عامة أدوات للتعبير ، وعليه فاذا ماأردنا أن نفهم حقيقة هذه الحركة في موقفها من اللغة الشعرية عامة والصورة الفنية خاصة فلابد

---

(١٠٨) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٣٦ .
(١٠٩) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ٣١٧ .

من أن نفهم نظرتها الى طبيعة الشعر ووسيلته وغايته • وهي من هذه الزوايـا تسعى[110] الى خلق حالة النفس الشعرية أي الحالة المخالفة للصواب ، التي تعرف كيف تفجّر الشعر الخفي وتستعمله • وهكذا يمكن أن يكون الشعر موجوداً بلا تعبير شعري أدبي : انه في الاشياء ، وهو موقف أمام الأشياء ، وحالة ذهنية وأخلاقية ، وطريقة للنظر ، وطريقة للتصرف تجاه العالم • فيجب قبل كل شيء أن يُعاش الشعر ، ويمكن الا ّ يعبّر عنه بالكلمات والألوان الا تعبيراً ثانوياً •

والشعر حلقة اتصال بين عوالم الأمس الشديدة التفكك وعالم الكرى ، وبين الواقعية الداخلية والخارجية ، والعقل والجنون • ولعلنا نستلهم من هذه الايماءات أن اللغة الشعريـة لا تخضع لأية قاعـدة وأن الصورة الفنية ثانوية حتى في تعبيرها عن مضامين الشعر تلـك ، وهذا قرار لا نزاع فيـه ولا يتبادر الى الذهن سواه مادام العقل والمنطق بل أية قاعدة وضابط وقيد ورغبة في الفهم والاستنباط والتفسير لايمكن أن تخطر على البال وسـيلة لأحتواء جموح النفس والرغبات والنوازع والأهواء التي تغيب مصادرها وأهدافها وأسـاليب تعبيرهـا عن أي لون من ألوان الوعي والاحساس •

لقد قادت حركة السريالية هذه خطوة فخطوة الى حركة اللامعقول ، وهي ثورة راجت في الآونة الأخيرة من عصرنا هذا وانتقضت « لا على الفن المسرحي وحده ، بل على الحياة أيضاً • وهي ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذي شاع فيه قلق الانسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للفناء الكامل وسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عـدد من الأدباء بـلا معقولية الحياة ، أي بعدم امكان فهمها وتبين أسباب مافيها من مظالم وحماقات ، وقد رأوا أن تصوير اللامعقول في الحياة لايمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام

(١١٠) راجع المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص ٣١٤ ـ ص ٣١٥ .

قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عدم وجوده »[111] .

ويقين أن قواعد الفن التي ليس لها أن تستوعب الحياة في تفكك أواصرها التاريخية والاجتماعية والنفسية وما شاء الله من سائر ما يمت اليها فان لغة الأدب من بين أدوات الفن لابدّ من أن تدخل في دائرة اللامعقول وتصبح بمدلولاتها المعجمية وصورها الفنية عبثاً في عبث وتجريداً في تجريد .

ومهما يكن فاننا نلاحظ من هذه الرحلة الطويلة مع مدارس النقد الأوربي بجذورها اليونانية وتطوراتها العصرية : ان الصورة الفنية كانت في حومة الرفض أمام الكلاسيكية والواقعية والسريالية واللامعقولية لأسباب عقلية ومنطقية ولا عقلية ولا منطقية كما كانت على مشرحة رد الفعل بين أيدي الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين . وهي في الحالتين لم تأخذ حظها من العناية العلمية التي تسبر أغوارها وتكشف عن طبيعتها وتحلل أنماطها وتلمس أبنيتها وتشوف أهدافها .

انّ هذه الحقيقة التاريخية بشأن الصورة الفنية في أجواء مدارس النقد الأوربي ليست كل شيء في أوربا ، ذلك لأن نقاداً من هذا البلد أو ذاك في هذه القارة قد انفلتوا من قبضة الأجواء الفلسفية والجدلية فاستقبلوا الصورة الفنية في الشعر خاصة وتتبعوها وسعوا الى حدها وتعريفها وبسط مقوماتها وأساليبها وأهدافها حتى لقد ألقوا في روع طائفة من النقاد العرب المعاصرين أن النقد الأوربي هو مهد الصورة الفنية ومنبت ازدهارها وآفاق تطورها ، فآمن بهم هؤلاء النقاد وتلقفوا ماعندهم منقطعين عن تراث أمتهم العربية بهذا الشأن . واذن فما حقيقة الصورة الفنية لدى هؤلاء النقاد الأوربيين الذين لم تصبهم عدوى هذه المدرسة أو تلك من مدارس نقدهم ؟ وكيف فهموها وأداروها في مباحثهم النقدية ؟ .

---

(١١١) الأدب ومذاهبه ص ١٥٦ .

الباب الثاني

دراسة الصورة

الفصل الأول

الصور الفنية بين أيدي نقاد أوربيين

يتلقف الباحث مفاهيم متنوعة في طبائعها متعددة في أهدافها عن الصورة الفنية لدى النقاد الأوربيين الذين ترجمت آراؤهم في الدراسات النقدية الى العربية ، وهذا التعدد وذلك التنوع لا يكادان يشفيان الغليل ويقضيان في الأمر رأياً حاسماً على الرغم مما يقدمانه من مادة غزيرة •

لقد قادتنا هذه الحقيقة الى أن نعرض هذه المفاهيم في مسألة تتعلق بمصدر الصورة وطبيعتها •

مفهوم الصورة بين الذهن والحواس من مري الى كوفن :ـ

واستشف جون مدلتون مري هذه المسألة فقرر أن كلمة صورة Image يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي Imagination أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة •

وقد ترتب على هذا الاتصال أن تحررت الصورة عنده من الدلالة البصرية المحدودة فتوسعت آفاق دلالتها وأصبحت أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور[1] •

يبدو من مذهب جون مدلتون مري هذا أنه يفكر في الصورة الفنية بعقلية فلسفية ، فيحكم على حاسة البصر بما حكى ويرى ملكة التصور والخيال أرحب مدى من هذه الحاسة غير ملتفت الى أن الحواس كلها هي

---

(١) راجع النقد التحليلي ٥٨ ـ ٥٩ .

الوسائل التي تغذي ملكة التصور والخيال وتنقل اليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها •

وأياً كان فالرأي السائد في مواجهة مذهب جون مدلتون مري يميل الى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسي في الشعر وينفر من التجريد واطلاق العقال للأفكار المجردة والعواطف التي لا تمثلها التجربة الحسية •

وعليه فالشعر يمثل لدى روبرت تريسترام كوفن « أوضح الصور الفنية ، وأكثر الأشياء المرئية شأناً بالذهن » دائماً أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها وتتذوقها ونشمها[٢] •

والسؤال يستنكرها هنا قائلاً لماذا هذه المواجهة المتضادة بين الأفكار المجردة ، والعواطف المطلقة ، والحواس ؟ ! •

أو ما يتلاحم هذان القطبان الذهن والحواس ، فاذا بالذهن مستودع واذا بالحواس مصادر لهذا المستودع ؟ ! •

انها الفلسفات الأوربية الموروثة من اليونان والرومان تصطبغ بتقلبات الحياة المادية الأوربية ، فتتنافر فيما بينها وتتناقض اتجاهات مشتبكة في صراع لا ينتهي •

يلتمس الباحث مفهوم الصورة في هذا الصراع فلا يتلقى الا غباراً ذلك لأن الصراع من غير هدف لا ينتج سوى الغبار ، فأقرب المحاولات الى العلوم المعاصرة في تعريف الصورة تقدم لها معنيين : ـ

أولهما : مفهومها في علم النفس وهو التذكر الواعي لمدرك حسي سابق ، كله أو بعضه في غياب المنبه الاصلي للحاسة المثارة أي استرجاع صورة منظر رآه الانسان ، أو صوت سمعه ••• الخ • فبعد أن يبتعد عنه أو يزول أثره

---

(٢) راجع المصدر السابق ص ١٥ .

باشر على الحواس وقد يكون التذكر شاملاً للمنظر أو الصوت أو قاصراً على جزء أو أجزاء منه ، وهذا بطبيعة الحال جزء من عمل الذاكرة أو ملكة التصور في هذا المجال على الاطلاق .

وفي هذا الاتجاه يقدم علم النفس لتعبير عن بعث الصورة مصطلحات مثل التداعي والوعي واللاوعي والتركيب والتفكك والاختزال والارتباط .

وثانيهما : مفهومها في الفن الذي اما أن يخصصها فيعدها مرادفة للاستعارة . أو يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق . أي أن تعرض هذه الحواس كلها مجتمعة عناصر التجربة الخارجية ، فينقلها الذهن الى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية ، الاحساس الأصلي وفي ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلاً لاحساس مفرد[٣] .

ان هذين المفهومين للصورة الى جانب استقلال الواحد منهما عن الآخر لا يكادان يعنيان بالصورة الفنية المتحققة في النص الأدبي . ومن هنا فلا نفهم في ضوئهما هذه الصورة فهي مرة محدودة وقاصرة على الاستعارة وهي مرة أخرى طريقة عامة لايصال الاحساس .

وعليه فان الباحث لابدّ من أن يسأل لماذا لا نبدأ من الصورة ذاتها وهي متبادرة الى الذهن والعقل والحواس من خلال الألفاظ والتعابير والفقرات ؟ ! .

مذهب ويكيرت وبري في خلق الذهن للصورة :ـ

يبدو أن النقاد الأوربيين لم يثيروا مثل هذا السؤال ولم يتوجهوا اليه وآية ذلك ان الناقدة الأوربية (اديث ويكيرت) تتفق في موقفها ازاء الصورة الفنية مع (بري) فترى أن الشعر انتاج ذهني لا يقدم المعنى العام للتجارب العاطفية ، وانما يقدم التجارب العاطفية نفسها في كلمات تمثل حواس البصر

---

(٣) راجع المصدر السابق ص ٥٧ .

والسمع واللمس والذوق والشم ، وتقول ان الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صور ذهنية ، أي تقديم التجربة بعد أن يقوم العقل بتحويلها الى هذه الصور[٤] .

فهذه الناقدة تبدأ أيضاً من الصورة الذهنية وتقيم بينها وبين الصورة اللفظية مرحلة من الصمت والتأمل تتفاعل خلالها التجربة في ذات الأديب ثم تلتمس لنفسها أسلوب التعبير ويتجسد هذا الموقف من الصورة في مذهب (بليس پري) الذي يرى أن الشعر هو التصوير الفني للتجربة الحسية وما التصوير الفني الا أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعمل في بنائها ويحولها الى صورة فنية قوية الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال .

وفي ضوء هذا المذهب يجعل الناقد الصورة الفنية ثمرة لاحساس ذاتي يتملك الشاعر ويثير عواطفه فاذا بتلك الثمرة لون شخصي لا يؤدي عن معرفة عامة ولا ينقل شعوراً جماعياً وعليه فهو يقول بوضوح ان وظيفة الشعر هي ان « ينقل الينا الاحساس بالأشياء لا المعرفة بها » .

وبعد هذا كله يبالغ (پري) فيوصي القارىء أن يركز انتباهه على تمثل الصور تمثلاً حياً نابضاً[٥] .

ولعلنا نلاحظ من هذا كله ان مفهوم الصورة الفنية لايزال يضرب في عموميات من المسائل الفلسفية والدراسات النفسية فلا يستوي في حدود البحث النقدي مدلولاً محدداً تتشكل أسسه من التعبير اللفظي الذي يجسده ويمثله .

ثالثاً سي دي لويس وفان مفهوم الصورة في اللغة : ـ

ويظهر أن الناقد (سي دي لويس) قد انتبه الى حال الصورة الفنية

---

(٤) راجع المصدر السابق ص ٦٠ .
(٥) راجع المصدر السابق ص ٦٠ .

تلك فأراد أن يقيمها على أرضية من فن القول وينقذها من هيامها النظري العقلي فعرفها قائلاً : (انها رسم قوامه الكلمات)[٦] .

ولعل هذا التعريف فرع من مقولة أرسطوطاليس بشأن الشعر اذ جعله ضرباً من أضرب الفن منوهاً بأداته التي هي الألفاظ ، في حين أن أداة الرسم هي الخطوط والألوان .

ولسنا ندري كم كان الجاحظ على درجة أعلى من التوفيق في جعله الشعر جنساً من التصوير قبل ما يناهز سبعة عشر قرناً من الزمن ، ولكنه على أية حال لم يكتفِ بأداة الشعر وحدها حداً فاصلاً بينه وبين التصوير لأنه نوه بالألفاظ المختارة واقامة الوزن وجودة السبك وكثرة الماء خصائص مميزة للشعر الجيد[٧] .

ومهما يكن فان هذا التعريف للصورة الفنية عند ذلك الناقد الأوربي بموازنتها مع الرسم قد نبه الى أنها ينبغي أن تلتمس في الألفاظ لا في الأذهان ولا في النفس التي تنطوي أحوالهما في غيب تجربة الشاعر وتفاصيل حياته التي لا يتمكن الناقد أن يصل اليها بذواتها ، وذلك لندرة المعلومات عنها وصعوبة اكتناه أسرارها .

أما الألفاظ فهي متبادرة يسهل تحليلها والكشف عن أبنيتها وفهم مدلولاتها وظلالها مادامت من لغة البشر التي يتداولها الناس وتحدد المعجمات معانيها وتكشف العلوم عن قواعدها وأسرارها .

يتمثل الناقد (فان) هذهِ الملاحظة فيبدأ بتعريف الصورة الفنية من اللغة قائلاً : (الصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عـادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان ، حركة ، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة

---

(٦) الصورة الشعرية ص ٢١ .
(٧) راجع هذا البحث .

أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً)[٨]

يثير هذا التعريف للصورة اكثر من سؤال : فالصورة التي هي كلام كيف تشحن شحناً قوياً وهي اذ تؤدي عن معنى وعاطفة انى يكون ماتؤديه وحياً يتجاوز اكثر من المعنى الظاهر واكثر من انعكاس الواقع الخارجي ؟ .

يظهر أن الناقد (فان) يعمم أحكامه في تعريف الصورة وينفعل بها فيزوغ عن مبدئه الذي حرره للصورة كلاماً ويروح مع الايماءات النظرية حتى يكاد يخوض في المباحث الفلسفية والنفسية ملتمساً تأثير الصورة قبل أن يحلل مقوماتها اللفظية التي هي وسيلتها في التعبير والتأثير .

درس البحث البلاغي والنقد العربي تأثير الاسلوب الفني وحلل دوره في ايصال المعاني وتملك زمام المخاطبين ، وكان أساسه في هذا هو قول الرسول الكريم : (انّ من البيان لسحراً ، وانّ من الشعر لحكمة)[٩] .

فبعض البيان في هذا الحديث النبوي الشريف قد عدّ من السحر ، ولما كان معنى السحر قلب الشيء في عين الانسان ، فان مدلول كلمة البيان اصطلاحاً هاهنا هو مايمتاز به فنّ القول من التأثير بمهارة اسلوبه وتلوّن عباراته . ولما كان مصطلح البيان قد أصبح فيما بعد دالاً على العلم الذي يبحث اداء المعنى الواحد بأساليب متعددة تفنناً ، فان البحث البلاغي والنقد العربي الذي ضم اليه هذا العلم قد درس الصورة الفنية بناءاً وتأثيراً كما سنرى[١٠] .

وبذلك ينهض هاهنا الفرق الرئيس بين هذا البحث وتعريفات الصورة في

---

(٨) تمهيد في النقد الحديث ص ١٩٢ .
(٩) النهاية في غريب الحديث والاثر ج ١٧٤/١ ــ ١٧٥ .
(١٠) راجع هذا البحث .

ظر النقاد الأوربيين الذيــن أومأوا الى اداة رســم الصورة ، وغرقوا في مصيلات تأثيرها •

وآية ذلك مثلاً أن الناقد (بوند) قد لهث وراء ذلك التأثير وعــرف الصورة قائلاً : (هي ماينقل (عقدة) فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية)[11] •
فهذا التعريف يؤكد ماتنقله الصورة ولا يلتمس وسيلة النقل وأداته •

خطوات ميلاد الصورة لدى سي دي لويس :ــ

يستوي الناقد سي دي لويس أقرب النقاد الأوربيين فيما قرأنا لهــم بالعربية من تحليــل الصور الفنية خلقاً عن تجربة وبناءاً من لغة ذلك لأنــه يتكلم عليها من حيث خطوات ميلادها واستواؤها شيئاً محسوساً •

ان هذا الناقد لا يتناول الصورة الفنية تعبيراً مخصوصاً منفصلاً عن السياق الذي وردت فيه فهو يقول : (الصور ليست أشياء مفصولة أو كاملة ، الا اذا أردنا أن القصيدة الكاملة هي صورة مركبة • فسواء أكانت الصور منضدة سوية ، كمــا في الشعر الكلاســيكي في خيط من التفكير المنطقي مصوغ ، أم كانت ، كما في الشعر الروماتيكي ، مشدود بعضها الى بعض بروابط اكثر مرونة بالتزامها بالاستكشاف العاطفي وكشف التجربة التي يتطلبها مثل هذا الشعر ، أو كانت كما في كثير من الشعر المعاصر ، تبــدو كأنها تخلق من مادتها نفسها الوسط الذي يشدها الواحدة الى الأخرى)[12]•

اذن فالحديث عن الصورة عنده يتناول القصيدة صوراً مركبة وفي هذا فرق رئيس بينه وبين البحث البلاغي والنقدي العربي الذي يتناول الصورة تركيباً في ضوء طريقة بناء كل تركيب كما سنرى ، وأياً كان فان ســي دي

---

(١١) فن الشعر الدكتور احسان عباس ص ٩٣ .
(١٢) الصورة الشعرية ص ٧٣ .

لويس يبدأ في تحليل الصورة في ضوء النقد الأدبي الأوربي وجذوره الاغريقية من منبتها في ذات الشاعر ولا يستقبلها من كيانها اللغوي المحسوس كما يفعل البحث البلاغي والنقدي العربي اذ يقول : (وما أريد بحثه الآن هو طبيعة هذا النمط الذي يجب معالجته من نقطتين متعاكستين : من عملية الخلق الشعري من ناحية ومن القصيدة المنتهية من ناحية أخرى)[١٣] .

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : لماذا تكون عملية خلق الصور وعملية تحقق الصور في القصيدة نقطتين متعاكستين ؟ أليست اولاهما : البداية أو الجذور . وثانيتهما : النهاية أو الثمرة ؟ هذا سؤال من وجهة نظر النقد الأدبي الأوربي ، أما البحث البلاغي والنقدي العربي فيثير سؤالاً من مبدأ مغاير ويتساءل : لماذا لاتكون الصور المتحققة في القصيدة هي الخيط الذي يوصلنا الى منبعها الكامن في ذات الشاعر ؟ أليست هذه الصور هي بضاعة الشاعر بين أيدينا وما يستوي في ذاته مصنعاً لهذه البضاعة من خيال وتجربة وعاطفة وما اليها حدس في الغيب وضرب في متاهات ؟ انّ هذا التساؤل يرسم الحدود الفاصلة بين عالمين من التفكير النقدي : التفكير النقدي الأوربي القائم على التفلسف النظري والتفكير العربي النقدي القائم على الواقع اللغوي .

ومهما يكن فان ناقدنا يبدأ من نقطة الخلق الشعري . ويستهل بدايته بالحديث عن الخيال قائلاً : (والخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية)[١٤] .

وواضح أن هذا القول لايكاد يقرب الينا مفهوم الخيال قيد أنملة ، بل ربما يضيعه في أرجاء التعميمات الفلسفية ، وآية ذلك أنه يستدرك على قوله ذلك ويقرر قائلاً : (وأحسب أن لاملكة عقلية أصعب على التعريف من هذه ،

---

(١٣) المصدر السابق ص ٧٣ .
(١٤) المصدر السابق ص ٧٣ .

ولا ملكة كالخيال جمعت من حولها شتى التعاريف الطنانة والمنوعة وعلى مايبدو متضاربة)[١٥]

ومع هذا فهو يستنجد بالشاعر شيللي الذي أومأ الى الخيال بقوله : (هو الاله الخالد الذي يجب أن يتخذ جسداً لانقاذ العاطفة الفانية)[١٦] .

وهذا الايماء ــ بلا ريب ــ لايشفي غليلاً ، ومن هنا راح ناقدنا يؤوله بقوله :(ولابدّ من أن يتكلم شيللي على الخيال مجازاً بلغة الرسول لأنه فقط من خلال تصميمات سامية كهذه يمكن أن يعالج صفته الشعرية أساساً . ولكن فكرة « شيللي » عن الخيال تشمل وتقوم على التعريف العام للكلمة ــ أي ببساطة ــ القدرة على أن يضع المرء نفسه موضع الآخر)[١٧] .

ويبدو أن هذا التأويل لم يكن كافياً لتقريب مفهوم الخيال وحده وايضاحه ، وآية ذلك أنه التفت الى ناقد معاصر (سيريل كو نولي) وأورد تعريفه للخيال بقوله : هو (التوق للعودة الى الماضي أو الى أمر لاوجود له)[١٨]

يستمد هذا التعريف قوامه من النعت (الهوميري) للجمال ، فهو على هذا تعريف يوناني في اتجاهه الفلسفي يسقط الزمن الحاضر حقلاً للخيال ويمد ببصره الى الماضي حيث التراث والتجارب السابقة والى المستقبل حيث الخلق والابداع من غير مادة أولية يتعارف عليها متلقو ثمار الخيال التي هي الصور الفنية . ومن هنا فان سي دي لويس يبرم بالخيال ويتضايق بين يديه في هذه الرحاب المتفلسفة ، لذلك نراه يحط على أرضية الواقع ويقول : عندما (نتحدث عن الخيال الشعري نتحدث عن المشاعر التي تعم كل الناس ، ولو أن هذه المشاعر تكون في الشاعر أكثر نمواً وتركيزاً وتخصصاً ، كما

---

(١٥) المصدر السابق ص ٧٣ .
(١٦) المصدر السابق ص ٧٤ .
(١٧) المصدر السابق ص ٧٤ .
(١٨) المصدر السابق ص ٧٤ .

تتحدث عن محاولة هذا التعاطف للوصول الى أشياء لايمكن بلوغها بوسيلة أخرى الى الماضي ، والمستقبل ، وما هو غير موجود ، وكل ما يقع خارج التجربة الحالية ، والتي يصبح معنى هذه التجربة ــ بدونها ــ أقل وضوحاً وأقل كمالاً)[19] .

فهو هاهنا كان قد عقد العزم على الكشف عن ماهية الخيال ، ولكنه لم يفلح فتركه ليتكلم على المشاعر ، فعمم كلامه والتقاها لدى الناس أجمعين وخصصها لدى الشعراء بمميزات عامة ، وأحسن بأنه لم يفعل شيئاً ذا بال فترك المشاعر أيضاً ، ووقف مع الأشياء التي لايمكن بلوغها بوسيلة أخرى .

ووقوفه مع الأشياء هذه دليل على أن رحلته كان ينبغي أن تبدأ من هذه الأشياء كما يفعل البحث البلاغي والنقدي العربي . ومهما يكن فان الرجل قد صحح مساره ورأى أن الخطوة الأولى (في خلق الصور هو أن يقرن الشاعر نفسه الى الأشياء التي تستهوي حواسه ... وهكذا يكون الشاعر مستعداً لتلقي الانطباعات مكتسباً خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي أي نمط أو صيغة أو تصوّر سابق ، فهو اذن قادر على رؤية الأشياء كما هي حقيقة)[20]

لقد حلل البحث البلاغي والنقد العربي عامة تصوير الشاعر لمشاعره وعواطفه وفكره ــ كما هو معروف ــ من الأشياء التي يفيض بها العالم المحسوس ، فجعل المشبه به محور بناء أساليب البيان من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية بشتى أضربها . والمشبه به في علم البيان العربي هو ما يتعارف عليه الناس الأسوياء والذي يستطيع الشاعر بوساطته أن ينقل انطباعه الخاص عن المشبه في ذهنه ، فاذا المشبه به أداته لايضاح المعنى وتقريره والكشف عنه كما هو الحال في أسلوب التشبيه .

(١٩) المصدر السابق ص ٧٤ .
(٢٠) المصدر السابق ص ٧٦ .

وقد يحذف الشاعر المشبه ويعرض عنه بالمشبه به أو يقلب الأمر ، على أي نمط أسلوبي آخر من أساليب البيان التي سوف[٢١] نحللها أدوات لرسم الصور الفنية ولكنه في الحالات كلها يبقى مع الأشياء التي يعرفها الناس مادام يريد أن ينقل مشاعره الى هؤلاء الناس .

اذن فالبحث البلاغي والنقدي العربي كما سنرى يبدأ من حيث انتهى اليه سي دي لويس الذي يمضي من نقطة النهاية البداية ، ويرى : ان (القابلية على تقبل الانطباعات هي جانب واحد من الخيال ، ولو كان الخيال الشعري سلبياً تماماً لوجب على الشاعر عند كتابة القصيدة تسجيل أحاسيسه فقط والانحناء كما يقول[٢٢] ورد زورث « العاصفة الارتباط » (وهي عند الغالبية ريح خفيفة متقطعة) ولترك القصيدة تكتب نفسها . ولكن القصائد ويالأسف لاتكتب نفسها . وقد تتحدث عن الخيال الشعري بأنه الروح القدس جاثياً فوق فوضى الكون ، وتبقى الفوضى كذلك ما لم يكن ذهن الشاعر ثاقباً ليكشف عما يكمن وراء ذلك) فالشاعر في ضوء هذه القاعدة ليس حديدة تجذبها قوة المغناطيس كما صوره أفلاطون من قبل بل هو ذهن متوقد يتلقى الانطباعات عن الأشياء ثم يبدأ يغربل هذه الانطباعات ويتعمق فيها ويصوغها بوعي وادراك

وفي يقيننا أن البحث البلاغي والنقدي العربي قد انتبه الى هذه القاعدة قبل سي دي لويس بقرون متطاولة يوم أكد مسألة المطابقة بين الكلام البليغ الذي يصوغه الأديب ومقتضيات متنوعة تتلون بحاله وحال المخاطب وحال الواقع في اطار فني وفكري ملتزم ، يسعى الى تحقيق غاية . وأياً كان فان هذا الناقد الأوربي يلح على قاعدة الوعي في صياغة الصور الفنية ويحلل في ضوئها المرحلة الثانية والثالثة من مراحل خلق القصيدة الشعرية فيقول :

---

(٢١) راجع هذا البحث .
(٢٢) المصدر السابق ص ٧٧ (الصورة الشعرية) .

(ولقد شهد ييتس (W. B. Yeats) عندما أستشهد بقول جوته Goethe : « اننا يجب أن نَدَعَ الصور تشكل بكل أصدائها قبل أن ننتقد » وتحدث عن حالة اشبه بالغيبوبة التي فيها « تمر الصور خاطفة أمامنا » . وأضاف أنه من الضروري « أن نضبط العقل والارادة لنخرج من اللاشعور كل جزء نحن في حوزته » . ذلك الانتباه المركز الذي يرقب ميلاد القصيدة من اللحظة التي يشعر فيها . بمفاجأة الخلق . وهو تركيز لا ارادي طبعاً على الرغم من أنه مكثف ، ولكونه سلبياً يساعد العملية الطبيعية التي تخرج القصيدة كاملة الى النور ، ويمكن أن يدعى بعملية « ضبط العقل » ولكنها تتداخل مع المرحلة الثالثة ، عندما يصبح انتباه الشاعر اكثر حيوية ، (دعاه مالبرانس الأنتباه (بصلاة العقل) فتبدأ عملية النقد أو أختيار الصور المترابطة أو رفضها بما يتناسب والنمط الجديد للقصيدة)[٢٣] .

يتجلى من هذا كله ان الناقد سي دي لويس يتمثل القصيدة صناعة واعية من الصناعات تمر بشائر ميلادها وملامح تكاملها بثلاث مراحل : ـــ

اولاها : اقتران الشاعر بالأشياء وتلقي الانطباعات .

وثانيتها : ضبط العقل وتحكيمه فيما يتلقى .

وثالثتها : نقد الصور التي تجسد الانطباعات واختيار المناسب منها .

اذا أتينا الى البحث البلاغي والنقدي العربي ملتمسين في رحابه مسألة خلق القصيدة وانشائها التقينا ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة (٣٢٢ هـ) الذي بحث هذه المسألة تحت عنوان « صناعة الشعر »[٢٤] وحلل فكرة بناء القصيدة محرراً لها ثلاث مراحل أيضاً : ـــ

اولاها : ان يمحض الشاعر في فكره المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه .

(٢٣) المصدر السابق ص ٧٨ .
(٢٤) راجع عيار الشعر ص ٥ ـــ ص ٨ .

وثانيتها : أن يعد للمعنى ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه .

وثالثتها : أن يتأمل ماقد أداه اليه طبعه وتتجته فكرته فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ،نقلها الى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله .

فها هنا تتمثل مذهب الناقد الأوربي (سي دي لويس) في الخلق الأدبي وقد تهادى الينا من التراث العربي قبل نيف وعشرة قرون ، فاذا هذا التراث يتعمق خلق القصيدة خطوة فخطوة .

صحيح ان مصطلحات النقد الأوربي المعاصر تتباين عن مصطلحات التراث العربي النقدي ، ولكن الأفكار هي هي ، بل ان التراث النقدي العربي اذا كان قد عني على لسان أبي طباطبا العلوي بالأوزان والقوافي في مرحلة النقد والاختيار فان النقد الأوربي نفسه قد عني بهذا الأمر أيضاً فقد نقل سي دي لويس بهذا الصدد : راوياً أنه قال بول فاليري : « اني أعتقد ان الحاجة الى قافية معينة غيرت المجرى العام لاحدى قصائدي وتحدث كوفنتري باتمور في احدى مقالاته عن وليم بارنز بذكاء عن « الحظ السعيد لمن يحاول استعمال الكلمات العديدة وله الفطنة ليعرف ذلك عندما تزوده الذاكرة أو ضرورة القافية والوزن بتلك الكلمات التي ربما قد تكون أفضل مما كان يرغب فيه »[٢٥] .

فالنقد الأوربي من وجهة نظر هؤلاء النقاد لا يغفل ضرورة الوزن

---

(٢٥) الصورة الشعرية ٨٠ ــ ٨١ .

والقافية وما يترتب على هذه الضرورة من موقف ازاء انتاج القصيدة وبثها ، وكأننا بهم يذكروننا بالشعراء العرب أصحاب القصائد الحوليات الذين كانوا يمضون في نظم قصائدهم عاماً كاملاً ينقحونها ويعدلون فيها حتى تستوي على الهيئة التي يشتهونها ويسعون اليها .

ضرب الناقد الأوربي (سي دي لويس) أمثلة من الحياة العملية وروى مشاهدات من الأعمال المعاشية ليقرب بها الى الأذهان المراحل التي حددها لخلق القصيدة وصناعتها ، ولعل أطرفها ما حكاه قائلا : « دعنا نتصور صياد سمك جالساً في جزيرة يتأمل وهو في شبه غيبوبة ، البحر وخيوطه المختفية فيه وان هذه الخيوط تحمل طُعماً جديداً يعد مبعث القصيدة أو مزاجها الأول أو فكرتها أو صورتها الأولى : ويحس الشاعر بين فترة وأخرى بهزة في أحد خيوطه ، شيء ما قد التقط الطعم ، فيبدأ السمك بتحريك الخيط بلطف ساحباً اياه بحذر ، لأن الأسماك في هذا البحر مخلوقات تحسن التملص ، وعندما يخرج الخيط ، قد لا يجد الصيد المطلوب ، وعليه ما لم يكن صياداً يرضى بأي شيء ذي زعانف ، يعود ليرمي الصيد في اليم »[٢٦] .

ففي هذه الحكاية يرمز الصياد الى الشاعر ، وتوحي خيوط الصياد بحواس الشاعر ، ويستحضر البحر بما فيه من كائنات حاجات العالم الذي يكتنف الشاعر بما يعج به من أشياء وأحداث ، ويمثل طعم الصياد الفكرة الأولى والمعنى الأساس والصورة الأولية التي يبني الشاعر عليها قصيدته ، ويطابق القاء السماك ما لا يناسبه من صيده الى البحر المعنى واللفظة والصورة التي لا تجد في نفس الشاعر قبولاً .

اذن فخلق القصيدة مثل صناعة الصيد لدى هذا الناقد الأوربي ، أما ابن طباطبا العلوي فقد صور خلق القصيدة على أمثلة وشواهد من صناعات

(٢٦) الصورة الشعرية ص ٧٩ .

شائعة في بيئته وفي تراثه العربي النقدي الذي يرى الشعر صناعة ، فجسد عمل الشاعر (كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها)[٢٧] .

ولعلنا نلاحظ من هذا أن الناقد العربي يتجاوز في أمثلته وشواهده الصناعات غير الماهرة الى صناعات فنية تحتاج الى مهارة فائقة وذوق رفيع وحس مرهف ودربة متواصلة ، وتتجلى هذه الحقيقة في أن النساج لا يدخل الخيوط بعضها في بعض كيفما اتفق وأن النقاش لا يكدس الأصباغ التي انتهت اليه وأن الجوهري لا يسلك مواده حيثما وقعت تحت يديه ، وانما يحتاج كل واحد منهم الى حذق حرفته الى جانب موهبته ، فاذا ما ينتجه لوحة متكاملة في جزئياتها وخلفياتها وما تهديه الى العين والعقل والشعور من احساس .

يؤكد ابن طباطبا العلوي نفسه هذه الحقيقة فيتحدث عن مسائل نقدية تتعلق بالقصيدة بناءاً متحداً ووحدة متساوقة فيشير الى الانسجام بين الألفاظ وينهى عن الخلط فيما بينها ويوصي الشاعر : ان (يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته ، ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف ... ويعد لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها ... ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر الى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى الى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ، ومن

(٢٧) عيار الشعر ٥ ــ ٦ .

وصف الرعود والبروق الى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الغلمان والأعيار الى وصف الخيل والأسلحة ومن وصف المفاوز والفيافي الى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم الى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل ، والحرابي والجنادب ، ومن الافتخار الى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع الى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الاباء والاعتياص الى الاجابة والتسمح ، بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ممتزجاً معه)[٣٨] .

يدعو البحث البلاغي والنقدي العربي في هذا النص الطريف الى انسجام الصور الفنية بعضها مع بعض في القصيدة الواحدة ، ذلك لأن ترسيخ الصلة العضوية بين معاني الثمرة الأدبية على هذا النحو يقتضي ذلك الانسجام ويلزمه نهجاً بلاغياً ترسخ في مصطلحات وردت في النص مثل : (الوفق في التشبيهات والحكايات والبلاغات وألطف التخلصات) .

ومن هنا فان دعوة النقد الأوربي المعاصر الى أن تكون الصور الفنية في القصيدة الواحدة مركبة يفضي بعضها الى بعض في انسجام وتوافق لم تفتقر اليها صناعة الشعر لدى ابن طباطبا العلوي وأياً كان فان الناقد الأوربي (سي دي لويس) قد امتاز في هذا الميدان بتأكيد انسجام صور القصيدة وضرب الأمثلة التطبيقية لترسيخ هذا التأكيد فقال : (وما ينطبق على الكلمات يسري كذلك على الصور وفي أية لحظة ــ خلال النظم الحقيقي للقصيدة ــ قد تظهر صورة جديدة في مخيلة الشاعر اما تلقائياً أو كأنها تقذف من الذاكرة أو كأنه قد جيء بها عمداً لتخدم معنى القصيدة في هذه النقطة ولتوسع من نمط الصورة . وعندما يتأمل الشاعر الصورة الجديدة ، يرى أنها زودته بشيء « أفضل مما كان يبتغيه » وخلالها يتكشف المعنى الذي لم يفهمه كلياً قبل أن يكتب القصيدة . وفي ضوء هذا الاكتشاف يجب اعادة النظر ومراجعة

---

(٣٨) عيار الشعر ٦ ــ ٧ .

النمط الصوري ، وعندما يتم هذا تكون القصيدة قد أعطت لنفسها زخماً فاندفعت في اتجاه مغاير عارفة الآن بوضوح ، الهدف الذي تجري وراءه)[٢٩].

وبعد ذلك يمضي هذا الناقد فيحلل مثالين من الصور لايضاح مقياسه النقدي الذي يجسد الصور المتنافرة في القصيدة وينوه بالصور المنسجمة في قصيدة أخرى :ـ

أما المثال الاول فهو للشاعر كلير الذي يقول فيه :

(البركة القديمة بأعشابها المائية
وشجرة الصفصاف التي تتحدى المخاطر .
والتي تتكىء كمريض عجوز
فوق حفر مائية عميقة الأغوار)[٣٠] .

وقد علق على صور هذا المثال قائلاً : (من الواضح أن هناك شيئاً خاطئاً في ذلك ليس من الصعوبة ملاحظته . فالشاعر (كلير) يصف شجرة الصفصاف بأنها تتحدى المخاطر . « ولكن المرضى المسنين لا يتحدون المخاطر ، مثل الصغار بانحنائهم الى الأمام نحو المياه العميقة فالصورتان اذن متنافرتان »[٣١] .

أما المثال الثاني فهو للشاعر (مارفل) الذي يقول فيه :

(دعينا نكوّر كل قوتنا وكل
حلاوتنا في كرة واحدة
وندفع بمسراتنا بجهد مرير
خلال بوابات الحياة الحديدية)[٣٢] .

---

(٢٩) الصورة الشعرية ص ٨١ .
(٣٠) المصدر السابق ص ٨١ .
(٣١) المصدر السابق ص ٨٢ .
(٣٢) المصدر السابق ص ٨٢ .

وعلق على صورها بقوله « لقد تقبلنا هذه الأسطر مع أن في صورتها شيئاً من الغرابة ، ولو حاولنا تصورها فلا نرى سوى عاشقين يحاولان بمرارة ضغط كرة مطاطية خلال قضبان بوابة حديدية » •

وأعتقد أن هناك أسباباً عدة تجعلنا تتقبل صورة (مارفل) وأن نرفض صورة (كلير) • أولاً اننا لا نشجع على تصورها بتاتاً ولا يسعنا الا أن نشكل صورة عن شجرة (كلير) • ولكن استعارات (مارفل) الكرة والبوابات ، هي مجردة نسبياً اذ أنها لا تحمل لوناً أو تفصيلاً يمكن أن يفرضا على حواسنا ، وعليه فيمكن القول من حيث المبدأ : ان الاستعارات الممزوجة والصور غير المتطابقة تبدو موفقة نسبة الى ما تفتقر اليه من استجابة حسية • وثانياً أمامنا موضوع اللياقة العاطفية • فالاستعارتان في صورة (مارفل) تعبّران تماماً عن العنف العاطفي في موضوعه في هذه النقطة ، ولوجود عاطفة انسانية كهذه ، فالعاطفة الشعرية يمكن أن تتولد لتنصهر فكرة الكرة مع البوابة الحديدية ففي صورة (كلير) لا يوجد توتر عاطفي ، لذا فان الصورتين عن شجرة الصفصاف تبقيان متنافرتين)[٣٣] •

انّ معيار التنافر ومعيار الانسجام بين صور المقطوعة الشعرية الواحدة يحرران مبدأ تقرهُ الحواس ويرتضيه العقل ويستأنس به الذوق ، ذلك لأن الصور تبني كياناً متنوع الملامح للفكرة الشعرية ، فاذا كان هذا الكيان متنافراً في جزئياته استوت ملامحه مشوهة ، أما اذا انسجم في أوصاله بدت ملامحه متسقة •

ويقين أن هذا المبدأ لا يتأتى قاعدة نقدية يقوّم الناقد في ضوئه الصور الفنية الا اذا شمل هذه الصور في سياق متواصل ، أما اذا انفرد بكل صورة على حدة وحللها منعزلة عن رفيقاتها وحكم عليها لحسنها أو لقبحها فليس له أن يتحزم بمقياس التنافر ومقياس الانسجام •

---

(٣٣) المصدر السابق ص ٨٢ .

اصالة البحث البلاغي والنقدي العربي

في دراسة الانسجام والتنافر في الصور الفنية :ـ

لقد فاض البحث البلاغي والنقدي العربي في هذه المسألة وتصدى لتطبيق مقياس التنافر ومقياس الانسجام على الصور الفنية التي عني بتحليل وسائل رسمها من تشبيهات ومجازات واستعارات وكنايات • ويتجلى هذا بشكل واضح لدى النقاد الذين نهضوا في رحاب ذلك البحث بتحليل ألوان الصور الفنية في قصائد الشعراء المفرطين في التجديد والمنقطعين عن عمود الشعر العربي القائم على المناسبة والانسجام بين المعاني الظاهرة للألفاظ والتعابير ومدلولاتها المؤدية عن صور بديلة •

من هؤلاء النقاد أبو العباس أحد بن عُبيدالله الذي أنكر على أبي تمام قوله :ـ

هاديه جِذْعٌ مِنَ الأراكِ ، وما تحت الصلا منهُ صخرةٌ جَلْسُ

فقال : (هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس بالجِذع ، ثم قال « جذع من الأراك » ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً ؟ وتشبه بها أعناق الخيل ؟ !)[٣٤] •

هذا الناقد العربي القديم يأخذ على أبي تمام تنافر الصور التي ساقها لتجسيد ضخامة عنق الفرس ، فهذا العنق بدا أولاً في صورة الجذع وهو ما يكون في الشجر الغلظ المتسع ساقه في عظم ثم أتى بصورة الأراك وهو من الشجر الذي لا تغلظ عيدانه ولا تستوي كالجذوع بل هي لا تقاربها ، فأبرز ذلك العنق في ضعف وهزال فقدم لنا صورتين متنافرتين لهادي فرسه • ومنهم أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي المتوفى سنة ٣٧٠ هـ الذي أورد قول أبي تمام في ممدوحه :ـ

(٣٤) الموازنة جـ ٢ / ١٢٥ .

وأرى الأمورَ المشكلاتِ تمزقتْ
ظلماتُها عن رأيــكَ المتوقدِ

عن مثــلِ نصْل السيف الا أنّهُ
مُذسُلَّ أوّلَ سَلّةٍ لم يُغمدِ

فبسطتَ أزْهَرها بوجْهٍ أزْهَرٍ
وقبضتَ أَرْبَدها بوجهٍ أَرْبَدِ

ثم تناول مافي هذه الأبيات من صور في ضوء مقياس التنافر ومقياس الانسجام قائلاً :(فقال أي أبو تمام ــ « الأمور المشــكلات » وجعل لهــا ظلمات ، فكيف يقول : فبسطت أزهرها ، والزهر هي النيرات ، والمشكلات لايكون شيء منها نيراً ، وكأنه يريد أن الأمور المشكلة منها جيد قد أشكل الطريق اليه ، ومنها رديء قد جُهلت أيضاً حالــه ، فهي كلها مظلمة ، فيمزق ظلماتها برأيه ، ويكشف عن الجيد منها ويبسطه : أي يستعمله ، ويكشف عن رديئها ويقبضه ، أي يكفه ويطرحه ولكن ماكان ينبغي له أن يقول « بوجــه أزهر » و « بوجه أربد » لأنه لا صُنع ههنا للوجه ولا تأثير ، لأن الصنع انما هو للرأي وللعقل ، فاذا رأى ذو الــرأي أمراً استبان منه الأشــياء المظلمة ، وانفتحت المغلقة ، أو رأى أن يُغلق أمراً مفتوحاً اذا كان الصواب موجباً ذلك عنده ،فالرأي على الأحوال كلها أزهر مُسْفر ، والوجه على الأحوال كلهــا أبيض ، وليس يريد أبيض في لونه . والعاجز اذا ورد عليه الأمر يبهظهُ تبينت الكآبة في وجهه)(٣٥) .

يستند الآمدي بتناوله هذا الى مسائل نفسية وعقلية واجتماعية ، فيتتبع بمقياس التنافر ومقياس الانسجام الصور التي رسمها الشاعر للأمور المشكلات ولرأي الممدوح في حلها ، فلاحظ قبل كل شيء أن أبــا تمام جسد الأمــور

---

(٣٥) الموازنة جـ ٢ / ٢١٠ .

المشكلات في صورة ليل تتلاطم ظلماته وتمتد دياجيره وهي صورة تتقبلها النفس ويقرها العقل وتتعارف عليه التقاليد الاجتماعية ، ذلك لأن الأمور المشكلات التي تتداخل أعباؤها وتختلط بداياتها ونهاياتها لا تنتقل من ذهن الشاعر الذي جربها وذاق مرارتها وضاق بأسوارها الا اذا تبادرت فيما يعرفه المتلقى من الصور وأنسجمت مع ما يحس به من الهيئات ، فكانت هذه الهيئات والصور الظلمات التي لا يجهل أحد" مابينها وبين الأمور المشكلات من علاقة مشابهة تدركها العين وتتمثلها النفس ويتعارف عليها العقل .

ولاحظ أيضاً : أن الشاعر قد تخيل رأي الممدوح في صورة ما يتقد ناراً تضيء وشمساً تنير ، فكان بدهياً أن تنسجم صورة الرأي هذه مع صورة ظلمات الأمور لترسم لنا صورة انقشاع الأمور المشكلات ظلمات فرت بين يدي رأي يفيض ضوءاً ونوراً .

ومن هنا قرر الآمدي أن مافي البيت الأول من صور تجري في تلاؤم وانسجام ، بيد أنه لاحظ أن هذا التلاؤم والانسجام يتعثران في البيت الثالث فاذا بين الأمور المشكلات المصورة ظلمات ماهو أزهر نير فاستنكر ذلك لأن صورة ماهو أزهر نير تتنافر مع صورة ماهو مظلم أربد ، كما استنكر تحول الشاعر عن تصوير الرأي المتقد ودوره في ازاحة الأمور المظلمات الى وجه الممدوح الذي صوره وجهين متناقضين : وجه أزهر ووجه أربد ونسب اليهما مانسبه للرأي المتقد في الصورة التي رسمها للصراع بين الأمور المشكلات والرأي الحازم .

اذن فان الآمدي لايكتفي باصابة أبي تمام في صورة رسمها البيت الأول من هذه الأبيات ولا يستند الى هذه الاصابة في استحسان عمل الشاعر والحكم له وانما يتتبع الصور فيما بعد . وهذا برهان لايرد على أن هذا الناقد الذي يفصل بيننا وبينه زمن يقارب العشرة قرون لم يكن جزئياً في تحليل

الصور ولم يكن يرى البلاغة في البيت الواحد ووجه الاستحسان في صورة واحــدة •

والى جانب هذا كله فان الآمدي لم يكتف بمثال واحد في تجسيد هذين المقياسين مقياس التنافر ومقياس الانسجام وانما أورد مثالاً آخر لشاعر آخر في الصور التي تعتور معنى يخص الترابط بين الوجوه والأمور المشكلات فقال : « لله در منصور الغمري حيث يقول : ـ

ترى ساكنَ الأوْصال باسطَ وجهه
يُريك الهوينا والأمورُ تطيرُ

ثم حلل انسجام الصور في هذا البيت مقرراً أن الشاعر قال : (ساكن الأوصال باسط وجهه) فدل على قلة اكتراثه بالأمور التي ترد عليه • ثــم ألتفت الى صور أبي تمام تلك وقال (وقول أبي تمام « بوجه أربد » لامعنى له ؛ لأنه من صفات الغضبان أو المكتئب من أمر ورد عليه ، وهو عندي في ذلك مسيء)[٣٦] •

يبدو أن البحث البلاغي والنقدي العربي كان أصلاً في هذه المسألــة الرئيسة من مسائل تنافر الصور وانسجامها في النص الأدبي ، وآية ذلك أن هذا البحث قد اغتنى على يدي ابن الأثير المتوفى سنة (٦٣٧ هـ) في عصر وسمه الباحثون غير المتثبتين بجمود الدراسات البلاغية والنقدية العربية فهذا الناقد المبدع قد درس الصور الفنية في تنافرهــا وانسجامها بمنهج تاريخي تحليلي وأورد آراء الآمدي وابن سنان الخفاجي بشأن تصوير امرىء القيس الليل الطويل على هيئة ماله صلب وعجز وكلكل في قوله :

فقلتُ لــه لما تمطّى بصُلْبه
وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وناءَ بكلكل

(٣٦) راجع المصدر السابق جـ ٢ / ٢١٠ •

يظهر من هذه الآراء أن الآمدي قد استحسن استعارات هذا البيت لانسجامها وبناء بعضها على بعض •

أما ابن سنان الخفاجي فقد رأى هذه الاستعارات وسطاً بين الرداءة والجودة ، فدفعه ناقدنا فيما رأى قائلاً : في مذهبه (نظر من وجهين : —

الأول : أنه قال هذا بيت من الاستعارة الوسطى التي ليست بجيدة ولا رديئة ، ثم جعلها استعارة مبنية على استعارة أُخرى ، وعنده أن الاستعارة المبنية على الاستعارة من أبعد الاستعارات وذاك أنــه قسم الاستعارة الى قسمين : قريب مختار ، وبعيد مُطرح • فالقريب المختار : ماكان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح •

والبعيد المطرح : اما أن يكون لبعده مما استعير له في الأصل ، أو لأنه استعارة مبنية على استعارة أُخرى فيضعف لذلك هذا ماذكره ابن سنان الخفاجي في تقسيم الاستعارة •

واذا كانت الاستعارة المبنية على استعارة أخرى عنده بعيدة مُطرحة فكيف جعلها وَسَطاً ؟ هذا تناقض في القول !)[٣٧] •

وبعد هذا نزل ابن الأثير لأبن سنان الخفاجي على حد الاستعارة بانــه نقل المعنى من لفظ الى لفظ ، بسبب مشاركة بينهما •

وقال : فاذا وجدنا استعارة في كلام ماعرضناها على هذا الحد ، فمــا وجدنا فيه مناسبة بين المنقول عنه والمنقول اليه حكمنا له بالجودة ، وما لم نجد فيه تلــك المناسبة حكمنا عليــه بالرداءة • وبيت امرىء القيس من الاستعارات المرضية ، لأنه لو لم يكن لليل صدر ، أعني أولاً ، ولم يكــن له وسط وآخر لمــا حَسُنتْ هذه الاستعارة •

---

(٣٧) المثل السائر القسم الثاني ص ١١٢ •

ولما كان الأمر كذلك استعار لوسطه صُلباً ، وجعله متمطياً ، واستعار لصدره المتثاقل ــ أعني أوله ــ كلكلاً ، وجعله نائياً ، واستعار لآخره عجزاً ، وجعله رادفاً لوسطه ، وكلٌ ذلك من الاستعارات المناسبة)[٣٨] .

وبعد هذا كله أتتقل ابن الأثير الى مسألة الانسجام من محورها الذي يتعدى محور العلاقة بين المستعار والمستعار له وبعبارة النقد الأدبي المعاصر العلاقة بين الشيء وصورته ، فقال : (وأما قول ابن سنان الخفاجي : « ان الاستعارة المبنية على استعارة أخرى بعيدة مطرحة » فانّ في هـذا القول نظراً . وذاك أنه قد ثبت لنا اصل نقيس عليه في الفرق بين الاستعارة المرضية والمطرحة ، كما أريناك ، ولا يمنع ذلـك من أن تجيء استعارة مبنية عـلى استعارة أخرى ، وتوجد فيها المناسبةُ المطلوبة في الاستعارة المرضية ، فانـه قد ورد في القرآن الكريـم ماهو من هـذا الجنس ، وهو قولـه تعالى : « وضربَ اللهُ مثلاً قريةً كانت آمنةً مطمئنةً يأتيها رزقُها رَغداً من كلِّ مكان فكفرت بأنْعُمِ الله فأذاقها اللهُ لباسَ الجوعِ والخوف »[٣٩] .

فهذه ثلاث استعارات ينبني بعضها على بعض : ـــ

فالأولى : استعارة القرية للأهل .

والثانية استعارة الذوق للباس .

والثالثة : استعارة اللباس للجوع والخوف .

وهذه الاستعارات الثلاث من التناسب على مالا خفاء به)[٤٠] وفي ضوء هذا التحليل وايراد الشواهد حرر ابن الأثير مقياسه قائلاً : (فكيف يذمُّ ابن سنان الخفاجي الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ؟ وأقول ان ذلك ماشذَّ عنهُ ، الا لأنه لم ينظر الى الأصل المقيس عليه ، وهو التناسب بين المنقول عنه

---

(٣٨) المصدر السابق القسم الثاني ١١٣ ــ ١١٤ .
(٣٩) سورة النحل : الآية ١١٢ .
(٤٠) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ .

والمنقول اليه ، بل نظر الى التقسيم الذي هو قسمه في القرب أو البعد ، ورأى أن الاستعارة المبنية على استعارة أخرى تكون بعيدة ، فحكم عليها بالاطراح •

واذا كان الأصلُ انما هو التناسُب فلا فرق بين أن يُوجد في استعارة واحدةٍ ، أو في استعارة مبنية على استعارة)[41] • فهاهنا نلتقي عند هـذا الناقد أصلاً يقيس عليه حكمه بشأن الاستعارة وهذا الأصل هو التناسب •

ويتقرر من خلال مناقشاته وتحليلاته أن مفهوم التناسب يتفرع الى فرعين : يتعلق أحدهما بتناسب الصورة التي يرسمها المستعار له مع صورة المستعار عنه ذلـك لأن الاستعارة كما سنرى أداة ترسم صورةً بديلة عن صورة الشيء الذي يطوي الأديب ذكره ، ويتخصص ثانيهما بتناسب الصور حين تكثر الاستعارات وتتعدد • فهذه الصور في ضوء ذلك الأصل ينبغي أن تتعاور الفكرة الموحدة والعاطفة المتحدة التي ينبض بها النص الأدبي فـاذا المعاني متساوقـة متجانسة لايميل بعضها عن بعض ولا يشـذ شيء منها •

تؤكد هذه الأمثلة ــ من غير ريب ــ ان البحث البلاغي والنقدي العربي ربما يمتاز في مسألة التنافر والانسجام بين الصور الفنية عما قدمه الناقـد سي دي لويس بتناول الصور الفنيـة في المقطوعة الشـعرية من محورين : أحدهما يتغلغل في أعماق الصورة عمودياً • وثانيهما يلم أطرافها أفقياً •

فتبدو الصورة على مشرحة التحليل مجسمة مجسدة فيسهل الانتباه الى مايشوبها من تنافر ووضع اليد على ماتجري به من انسجام وتناسب •

واذن فالتراث البلاغي والنقدي العربي يحمـل الينا موروثاً نظريـاً وتطبيقياً لا تفتقر موضوعاته مادة ومنهجاً الى أمر جاء في الدراسات النقدية الأوربية التي تعرضت لتعريف الصورة الفنية وكيفية ميلادها وتحليلها •

وعليه فالى أين توجه نقاد عرب معاصرون يوم درسوا الصورة الفنية ؟ أوَ ذهبوا الى تراثهم البلاغي والنقدي ذاك أم اتخذوه ظهرياً ووقفوا على باب الدراسات النقدية الأوربية ؟ •

---

(٤٠) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ ــ ١١٥ .
(٤١) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ ــ ١١٥ .

الفصل الثاني

قلق مبحث الصورة في دراسات نقدية عربية عامة

المقرر في تاريخ النقد العربي أن جمهور النقاد العرب المعاصرين يكادون ينقطعون عن تراثهم البلاغي والنقدي التليد متوجهين الى الدراسات النقدية الأوربية بجذورها اليونانية فيلتمسون منها مفاهيمهم الأدبية وموضوعاتهم النقدية ومقاييسهم الجمالية والذوقية • ان مبحث الصورة الفنية لدى هؤلاء النقاد ربما يستوي المحك الرئيس الذي يمكن أن نحـكم في ضوئه على ما يقرره تاريخ النقد الأدبي العربي بشأنهم ، ذلك لأن هذا المبحث ينبري المجال الرئيس الذي يجري فيه أولئك النقاد أقلامهم وهم ينشـدون الجديد في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ويلتمسون الابداع فيه تعويضاً عما عجز عنه البحث البلاغي والنقدي العربي في زعمهم •

تأرجح دراسة الصورة بين النقد الاوربي والبحث البلاغي العربي عند الشايب :ـ

يأتي الأستاذ احمد فؤاد الشايب رائداً في هذا المجال ومفتتحاً لهـذا الدرب ، والسؤال ها هنا يستفسر قائلاً : واذن فكيف بحث الصورة وعن أي مصدرٍ صدر في مفهومه تجاهها ؟ •

سعى الاستاذ الشايب سعياً حثيثاً الى اقامة تعريفٍ للصورة وصياغة حدٍ لها ، فأثمر سعيه أكثر من مفهوم :ـ

فهو يقول أولاً : (هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً الى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية أو الصور الفنية)[1] .

وهو يقرر ثانياً : (ان الصورة الأدبية لها معنيان ، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة . والثاني ما يقابل الاسلوب ويتحقق بالوحدة)[2] .

وواضح من قراره هذا ومن قوله ذاك أنه لا يكاد يدني الينا مفهوماً موحداً واضحاً عن الصورة ، ذلك لأن الصورة الأدبية والفنية تتمثل تارة وسائل لنقل الفكرة والعاطفة وتتمثل تارة أخرى مادة وأسلوباً . وازاء هذه الحال لابدّ من أن نتساءل ما مقصده من الوسائل التي يراها الصورة ؟ أوَ يقصد وسائل البيان العربي من تشبيه ومجاز واستعارة وخيال أم يرمي الى ما عداها من الأنماط التي فاضت بمصطلحات متباينة في الدراسات النقدية الأوربية ؟ .

يبدو من حديثه عن الصورة مادة وتأكيده انّ هذه المادة هي الخيال والعبارة ومن جعلها اسلوباً ، أنه ينقطع عن التراث البلاغي والنقدي العربي وأنه يقدم الينا بضاعة أوربية في شيء غير قليل من الخلط والغموض والتناقض ، اذ كيف تكون الصورة الفنية والأدبية مجرد وسائل وتصبح مادة من الخيال وعبارة ثم تستوي اسلوباً ؟ ! .

أليست الوسائل والعبارة والاسلوب مصطلحات تتفق مدلولاتها في زاوية رئيسة ؟ ! أليس الاسلوب في النقد الأوربي هو مضمون النص الأدبي وشكله ؟ ! أليست العبارة جزءاً من هذا الاسلوب ؟ ! أليست الوسائل هي العبارة في بناء النص الأدبي ؟ ! .

انّ هذه الاسئلة وسواها اذا أردنا أن نجيب عنها بتحليل مصطلحات

---

(١) أصول النقد الأدبي ص ٢٤٢ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٥٩ .

الأستاذ الشايب نفسه ليس لنا الا أن نؤكد حكمنا السابق عليه ، والا فان مصطلح المادة قد ورد في البحث البلاغي والنقدي العربي القديم وأن رواد هذا البحث من أمثال قدامة بن جعفر[3] وعبدالقاهر الجرجاني[4] قد قابلوا في ضوئه بين مادة الصائغ ومادة الأديب ، ورأوا أن ما يظهر على هذه المادة من نقوش هي الصورة في حين أن الأستاذ الشايب يرى الصورة هي المادة .

واذن فاذا كان صاحبنا يلتفت الى التراث البلاغي والنقدي العربي في تعريف الصورة فانه لم يفعل ذلك الا ليقرر أن هذا التراث يفتقر الى مفهوم الصورة الأدبية ولا يرتفع اليه نظراً ومنهجاً . وآياً كان فان مصطلحات الأستاذ الشايب في تحليل أجزاء الصورة الأدبية تتشابك وتتداخل جامعة بين القديم والحديث وما أداره النقاد العرب القدامى وما تواثب بين الأقلام المعاصرة المبتدعة ، وآية ذلك أنه يقول : (نلاحظ « شدة الارتباط بين المادة والصورة ، أو بين اللفظ والمعنى أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية ، والخيال واللفظ من ناحية ثانية ، اذ كان هذان صورة لذينك . وأي تغيير في المادة يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح »)[5] .

فها هنا قلق بادٍ في سرد هاتيك المصطلحات واختيار ما يريده منها . وتعليل هذه الظاهرة لا يتجاوز حرص الرجل على أن يعوض عن البحث البلاغي والنقدي العربي بنظرات نقدية أوربية وصلت اليه بشكل أو بآخر ، فلم يحكمها في دراسته للصورة كل التحكيم ولم يهجرها كل الهجران ، فأضحت دراسته للصورة الأدبية والفنية غريبة وغربية في آنٍ واحد .

يحرص الأستاذ الشايب مع ذلك كله على أن يستمد شواهده من التراث العربي وهو يتحدث عن مقياس الجودة للصورة الأدبية فيقول : (ان

(٣) انظر هذا البحث .
(٤) انظر هذا البحث .
(٥) أصول النقد الأدبي ٢٤٦ .

مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة ـ والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ـ وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال ، وروعة وقوة انما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرأه كأنما نحادثه ونسمعه كأنا نعامله ، ومن هنا كانت الصفات الرئيسة للآثار الأدبية الجيدة هي القوة والرقة .

فالقوة لتوقظ انتباه القارىء وتحمل الى عقله معاني رائعة حية ، والرقة لبعث العاطفة صادقة تامة والباس الأفكار جدة وبهاء فأبو تمام مثال القوة والبحتري مثال الرقة وربما كان المتنبي أقوى من أبي تمام)[٦] .

فخصائص الصورة الأدبية المطلوبة تتحرر من شواهد عربية تراثية ، واذا تجاوزنا التعميمات والأحكام النظرية في هذا النص فاننا نلاحظ ان صاحبه يستمد دور الصورة في النص الأدبي من المدرسة الرومانتيكية الأوربية التي جعلت الصورة رسول عقل الأديب ومزاجه واتخذت نجاحها في التعبير عن هذا المزاج والعقل مقياساً واحداً لجودتها وان كنا لم نعدم في البحث البلاغي والنقدي العربي مثل هذا المقياس عند النظام[٧] مثلاً .

ومصطلح التناسب الذي أداره الأستاذ الشايب حلقة وصل بين الصورة عبارة وما تؤدي عنه حالة داخلية للأديب عقلاً يميزه ومزاجاً يتصف به ما عسى أن يكون ؟ .

أهو ترجمة لما اعتمد عليه النقاد الأوربيون أم اقتبسه من النقاد العرب القدماء الذين تحدثوا عن عمود الشعر من أمثال المرزوقي والذين حللوا العلاقة بين المستعار له والمستعار عنه وبناء الاستعارات بعضها على بعض من

(٦) اصول النقد الأدبي ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

(٧) راجع هذا البحث .

أمثال ابن الأثير ؟ .

الحقيقة اننا لا نستطيع أن نقطع في ذلك وان كنا على يقين من انه قصر شأواً بعيداً عن ابن الأثير[٨] في هذه المسألة الرئيسة من مسائل الصورة الفنية المرضية .

يتكلم الأستاذ الشايب بعد هذا على الترابط بين المادة الأدبية وصورتها فيرى أن هذا الترابط وثيق ثم يستبدل بمصطلح المادة والصورة مصطلح اللفظ والمعنى ليقرر قائلاً : (وللنقاد العرب خلاف عريض في الترجيح بين هذين العنصرين لا يكاد يخلو منه كتاب)[٩] .

وهو في هذا يشير الى أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين والى عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة والى ابن خلدون في مقدمته ، ويقين أن الرجل غير دقيق في قراره وغير منصف في اشارته .

فلقد مرّ بنا مثلاً[١٠] أن عبدالقاهر الجرجاني قد حسم الأمر في التفاضل بين اللفظ والمعنى في ضوء منهج تاريخي فعرض الخلافات ثم حرر مذهبه الرائع في جعل الصورة عنصراً ثالثاً يلتحم فيه عصرا اللفظ والمعنى التحاماً لا سبيل الى توهم شيء تحرر له مزية دون سواه .

ولما كان الأستاذ الشايب عليماً بالتراث العربي في البلاغة والنقد فليس من المعقول أن يجهل مذهب عبدالقاهر الجرجاني هذا ، واذن فهل يقصد من وراء ذلك أن نغسل اليد من هذا التراث فلا نبعث مبحثه عن الصورة الفنية ؟ ! .

اننا لانتهم الأستاذ الشايب بشيء بيد أننا نؤكد هاهنا أن الدراسات النقدية الأوربية لا تستطيع أن تمحو التراث العربي البلاغي والنقدي وتحول

---

(٨) راجع هذا البحث .
(٩) اصول النقد الأدبي ٢٤٧ ــ ٢٤٨ .
(١٠) راجع هذا البحث .

بينه وبين أن يتصدر ثانية ميدان البحث العلمي في الصورة الفنية ، وآية ذلك يقدمها لنا الاستاذ الشايب نفسه فهو وان كان يسهب في الحديث عن مسائل نقدية أوربية بشأن لغة الأديب الا أنه ينصرف عن هـذه المسائل ليغرف من ينبوع البحث البلاغي والنقدي العربي مفاهيمه واصطلاحاته في هذا المجـال فيقول : (ان اللغة المعروفة انما وضعت في الأصل للتعبير عن الحقائق والمسائل العقلية فاذا ما أراد الأديب اتخاذها لأداء الانفعالات النفسية شعر بأنها دون مافي نفسه من قوة العاطفة وحرارة الشعور لذلك يحاول اصطناع لغة أخرى تسمو الى مستوى نفسه الثائرة وتستـطيع تصوير مافيها من آثـار القوة الوجدانية ، فيلجأ الى الصور التي تجسـم المعـاني وتنقلها الى درجة أرقى لتزداد قوة وجمالاً • يلجأ الى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل هذه اللغة المخترعة أو الوسيلة البيانية التي تأخذ عناصرها من الطبيعة والأشياء وتؤلفها بطرائق التشبيه والمجاز والكناية مثلاً هذه اللغة هي الخيال ، فهو العنصر الذي تلجأ اليه العاطفة لتعبر عن نفسها حين تعجز العبارات الأخرى دون تحقيق هذه الغاية الأدبية)[11] •

فهاهنا يسعى قلم الباحث الى أن ينتزع نفسه من التقليد الأجنبي ويتجرد خالصاً لطبيعة اللغة الفنية العربية ، فيستقبل هذه اللغة في موضوعات البيان « التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل » وهي الموضوعات التي تقررت قواعدها في علم البلاغة العربية وفاضت ضوابطها بدقة وتفصيل لارساء أسس سنن العربية وطرائفها في تصـوير المعاني وتجسـيد العواطف وتشخيص الخيال وان كان هذا القلم في سعيه ذاك قد أخفق في النهاية من ناحيتين : ـــ

اولاهما : أنه جعل تلك اللغة الفنية خيالاً مقرراً : ان « هذه اللغة هي

---

(١١) اصول النقد الأدبي ص ٣٣ .

الخيال فهو العنصر الذي تلجأ اليه العاطفة » ولكنه لم يفصل القول في هذا بعد أن فصله في طوائف من موضوعات البيان •

وثانيتهما : أنه لم يلتمس الصورة الفنية ثمرة لتلك الموضوعات البيانية ولم يبسطها في شواهد ترسم الحدود الفاصلة بين صورة فنية يرسمها التشبيه وصورة فنية أخرى ترسمها الاستعارة أو الكناية •

وعلى أساس هاتين الناحيتين فان مبحث الاستاذ الشايب للصورة الفنية قد ضاع في لجج التقليد للدراسات النقدية الأوربية وفقد ارتباطه الفكري والذوقي بالبيان العربي •

العشماوي واصالة بحث الصورة في التراث العربي :ـ

تستوي هذه الحال ظاهرة لدى الكثير من الباحثين العرب المعاصريـن الذين تصدوا لبحث الصورة الفنية ، من هؤلاء الباحثين الدكتور محمد زكي العشماوي الذي تناول طائفة من القضايا النقدية والبلاغية بالدرس والتقويم ، فألمَّ في مدارها بالصورة الفنية الماماً متسعاً بعض الشيء •

والرجل في المامه هذا يلتفت الى مسألة اللفظ والمعنى في البحث البلاغي والنقدي العربي ويشير الى البلاغيين والنقاد القدامى الذين أخفقوا في تبين هذه المسألة وفهم حقيقتها لاسيما ابن قتيبة الدينوري الذي يحكم على مبحثه بشأن الألفاظ والمعاني قائلاً : ان ابن قتيبة (وقف في علاقات الألفاظ عند الصفات الشكلية التي تتصل بالحروف ومخارجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية وجعـل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو مايتضمنه البيت الشعري من مثل أو حكمة)[١٢] •

ان هذا الحكم ـ من غير ريب ـ عام ومطلق يتنكر للتفصيلات التي وردت في المصنفات الغزيرة التي تعرض فيها ابن قتيبة لمسألة اللفظ والمعنى •

(١٢) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ٣٢٥ .

فالمعروف ان هذه التفصيلات لاتصور رأي ابن قتيبة على هذا النحو وانما تجسده ملتقى لاشارات تراثية وشخصية تبين ان هذه المسألة لم ترد عند هذا الناقد التراثي على تلك الهيئة الضيقة وانما وردت في سعة واتساع يمكن أن نجد فيها تأكيداً لفنية الألفاظ وجدة المعاني وتطاول الزمن بهذه الحدة وتلك الفنية ، ذلك لأن ابن قتيبة مثلاً لم ير البلاغة قاصرة على زمن دون زمن وانما رآها هبة لم يقصرها الله على قوم دون قوم ولم يحصرها في زمن دون زمن كما أنه قد جعل الضرب المختار من أضرب الشعر هو ماحسن لفظه وجاد معناه .

ومهما يكن فان الدكتور العشماوي اذا لم يكن قد رضي عن ابن قتيبة في بحث الألفاظ والمعاني — قد رضي عن عبد القاهر الجرجاني كل الرضي فقرر بشأنه قائلاً : (لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وانما اللفظ عند عبد القاهر بكل امكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة ، والمعنى عنده هو كل ماتنتج عن السياق من فكر وأحساس وصورة وصوت)[١٣] .

ويمضي الدكتور العشماوي في بيان أهمية دراسة عبد القاهر الجرجاني للفظ والمعنى ويخلط بين القديم والجديد ويدير مصطلحات معاصرة فيقول : (وعلى ضوء هذا التعليل الذي بسطه لنا عبد القاهر وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته الينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخلق الفني سوف تنتهي الى حقيقة لا سبيل الى الشك فيها وهي ان الفن ليس في الفكرة ، ولا في المعنى الاخلاقي الفلسفي ولا في المضمون بعامة ، مهما تكن قيمة هذا المضمون وانما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفي اخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لأي صورة من صور الفن ، سواء

(١٣) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٢٥ .

أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية أم غير هذا وذاك من أشكال الفن الأخرى)[١٤] .

نلاحظ من هذا النص أن الدكتور العشماوي يوهمنا بأن دراسة عبد القاهر الجرجاني تلك بشأن الصورة الفنية تقتصر على (الصورة اللفظية) في حين ان الحقيقة لم تكن هكذا ، ذلك لأننا قد استقبلنا الصورة الفنية عند ذلك الناقد التراثي صلة عضوية بين اللفظ والمعنى معاً .

وايا كان الامر يبدو أن الدكتور العشماوي لم يكن دقيقاً في ادارة مصطلح الصورة لأنه قد مدّ في دلالتها لتعني فنون الأدب المعاصرة من قصة ومسرحية .... الـــخ .

وربما لايكون هذا الأمر ذا بالٍ مادام الرجل قد نوه بالتراث البلاغي والنقدي العربي ورآهُ دراسةً مبتدعة عند عبد القاهر الجرجاني في الأقل ، بيد أن المهم هو اعتمادهُ على هـذا التراث في مناقشة الدراسات النقديـة الأوربية وجذورها اليونانية وتحديد مايمتاز بهِ التراث البلاغي والنقدي العربي عن هذهِ الدراسات النقدية الأوربية لنعود اليـه ونستعيض به عن ظاهرة التقليد للفكر الأجنبي وذوقه ، وهي الظاهرة التي تكاد تستعبد القلم العربي المعاصر في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة الهادفة .

الحقيقة ان الدكتور العشماوي لم يفعل شيئاً من هذا بل انه نسي عبد القاهر الجرجاني ونظريته التي نوه بها في دراسة اللفظ والمعنى والنظم والصورة وولاها ظهرهُ وفاض في الدراسات النقدية الأوربية ملتمساً المنهج النقدي القديم في مدارسها[١٥] التي رأيناها متناحرة غريبة عنا .

لقد مهدّ الدكتور العشماوي لعمله هذا بدراسة الخيال ومنزلة الشاعر

(١٤) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٩٩ .
(١٥) راجع بحثه للمدرسة الكلاسيكية والنيو كلاسيكية (المصدر السابق ٤٦ — ٥٣ ، وراجع بحثه للمدرسة الرومانطيقية المصدر السابق ٥٣ — ٦٨) .

في النقد اليوناني فأشار الى آراء سقراط وتلميذه افلاطون وبيّن ان هـذه الآراء تصور الشعراء خداعين مجذوبين وروى قائلاً : (مما قاله سقراط ان الخيال نوع من الجنون العلوي واستمر هذا الاعتقاد سائداً عند افلاطون الذي كان يؤمن بأن الالهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر وعلى الرغم من ان أرسطو قد أشار الى ملكة الخيال في اكثر من مناسبة في كتابة الشعر وأنه أرجع اليها القدرة على الجمع بين الصورة في رد العمل الفني الى الوحدة في المأساة)(١٦) .

وعلى الرغم من هـذا يستنتج الدكتور العشماوي حكماً على الفكر اليوناني قائلاً : (فان مجمل القول ان الاغريق كانوا أقرب الى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول ادراك كل العقول كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ماهو شاذ أو جامـح في الخيال)(١٧) .

والاسئلة بين يدي هذا الحكم المستنتج تستنكر مستفسرة : لِمَ هذا التعميم في تمجيد الفكر الاغريقي ؟ ! كيف يصلح هـذا الفكر لكل زمـان ومكان ؟ ! انى يستسيغ كل زمان ومكان مثلاً رأي سقراط وافلاطون في الشعر والشعراء وحصر أرسطو انواع الشعر قضاءاً وقدراً في حدود النفس البشرية التي رآها اما شريرة ومريضة تنتج الهجاء الشعري الذي تطور الى فن الكوميديا المسرحي واما خيرة صالحة تثمر غرض المديح الذي انفرج عن فن التراجيديا المسرحي ؟ ! .

يبدو أن الدكتور العشماوي قد تجاهل هذه الاسئلة لأنه قد تجاهـل المقدمات التي أرساها بشأن موقف الاغريق من فن الشعر عامة ومن الخيال الفني خاصة . والعلة في هذا كله تكمن في أنه قـد رضي نقاداً أوربيين من

(١٦) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٤٦ .
(١٧) المصدر السابق ص ٤٦ .

أمثال : كروتشه وكولردج وورد زورث ووليم بليك[١٨] وسواهم واتخذ نظراتهم مصدراً لبحث الصورة الفنية واستند الى مقاييسهم معايير لتقويم الفن الأدبي .

ومن هنا فانه قد اعتمد على الصورة في الحكم على الأديب وما ينتجه فقرر قائلاً : (ان عبقرية الأديب تتجلى في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة وموهبته تتركز في الخطوط التي تألقت لتحمل الى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي عشقها الأديب وأراد أن يكشف عنها الغطاء)[١٩] .

وصاحبنا في عبارته هذه للصورة واستخلاصها عنصراً وحيداً للنص الأدبي يستمد موقفه من الخيال الذي يراه بعيني كولردج فيميزه عن الوهم ويقول : (ولعل أبرز مايميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها انسانية الروح والمادة .

ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الادراك العقلي أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس . ومن ثم فان أي عمل فني لابد أن ينبع من باطن الفنان وأن لا يكون مفروضاً عليه من الخارج)[٢٠] .

ويقين ان الدكتور العشماوي فيما يقتبس هاهنا ويوجه ويستخلص ـ يتكلم بلغة المدارس النقدية الاوربية المتناحرة ويدير مصطلحاتها ، فيميز مابين الادراك والعقل ، وبين الخيال والحدس ، ويوقد بذلك نار البدعة في منبت الفكر العربي الأصيل غير مقدر أن هذا الفكر ربما يلهو بهذه النار وينصرف عن منبته الأصيل ومافيه من دراسة جادة لفن القول بشتى مصادره ومميزاته وغاياته .

وأياً كان فان هذا الأمر لابد أن ينتهي بالرجل الى فهم الصورة الفنية

(١٨) راجع المصدر السابق ص ٤٤ و ٤٥ و ٥٣ و ٩٧ و ١٠٣ و ٢٠٤ .
(١٩) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٢ .
(٢٠) المصدر السابق ص ٣٤ .

في الأدب العربي بعقلية غربية محضة وبمقياس أوربى عام . وآية ذلك أنـه يتمثل الشعر من زاوية أحادية هي صدوره عن الخيال وبناء عناصره ووحدته على هذا الأساس فيقول : (شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه عـلى موضوع قصيدته فـاذا هو شعر موحـد الفكرة والصورة والاحساس ، واذا بالعمل الفني كله تصوير لموقف نفسي موحـد أو لحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون نفسه)[21] .

ففي هذا النص لاتتلقى غير قرارات عامة مبهمة ، ذلك لأن مصطلحات الخيال والعاطفة والشعور والنفس والاصطباغ تتدافع من غير تحديد ومن غير هدف ، فاذا القارىء أمام مقطوعة أدبية انشائية في الوقت الذي كان له أن يكون أمام تحليل علمي وفني لميلاد القصيدة الشعرية .

تخيم هذه الحال على المثال الذي يورده الدكتور العشماوي لايضاح ماتقدم فيقول : (خذ مثلاً عندما يريد الفنان أن يصور لـك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادي الذي تعرفه أو الذي اعتدت أن تشاهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذي ينبع من ذاته هو ، والذي تخلقه ريشته التي تختلف في ألوانها عن ريشة أي فنان آخر فاذا ايليا أبو ماضي قد صور لك لحظة الغروب بقوله : ـ

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين .
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين .
والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين .
لكنما عيناكِ باهتتان في الأفق البعيد .
سلمى ! بماذا تفكرين ؟ .
سلمى ! بماذا تحلمين ؟ .

---

(٢١) قضايا النقد الاوربي والبلاغة ص ٩١ .

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل اليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أي انسان .

اننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة فالموقف كآبة ورهبة وخوف وزهد في الحياة) (٢٢) .

وبدهي أن تحليل صورة ايليا أبي ماضي الشعرية على هذا النحو لايكاد يكشف لنا عما قرره صاحبه بشأن دور الخيال في ميلاد القصيدة ووحدة عناصرها مادة وطبيعة وصورة وغاية ، وعليه فهذا التحليل مجرد أحكام عامة لا يختلف عما انتهت اليه البلاغة العربية على أيدي بعض البلاغيين المتأخرين وأصبحت قواعد جامدة تقتصر على الكشف عن عناصر الصورة ، اذ ما الفرق بين حديث الدكتور العشماوي عن تلك الأبيات وحديث البلاغي التقليدي الذي يورد في موضوع التشبيه المتكامل الأركان قول الرصافي .

نزلت تجر الى الغروب ذيولا   صفراء تشبه عاشقاً متبولا

فالبلاغي التقليدي يكتفي من تحليل صورة هذا البيت بقوله : الشمس مشبه والعاشق المتبول مشبه به والصفرة وجه الشبه والفعل تشبه أداة تشبيه ، من غير أن يتجاوز هذا التحليل الشكلي الى ماوراء الصورة من تجربة وعاطفة وتأثير في المتلقين .

على أية حال نحن نزعم بشيء من الاطمئنان أن الدكتور العشماوي لا يقدم لنا منهجاً يعوض عما يضخمه بعضهم من قصور البلاغة العربية لدى هذا البلاغي أو ذاك من المتأخرين والذين يقلدونهم من المعاصرين .

لقد ذكر الدكتور العشماوي بين حين وآخر مصطلحات بلاغية في سرد حديثه الفضفاض عن وحدة القصيدة وتأثيرها ، بيد أن هذه المصطلحات تبدو غريبة في هذا السرد لا تكاد تؤدي مفاهيمها المعروفة عن أي عمل في ايضاح

---

(٢٢) المصدر السابق ص ٩١ .

المقصود ، وذلك لأن الرجل شغوف بالأسلوب الأدبي الفني في الحديث عن موضوعه العلمي النقدي . وآية ذلك أنه يؤكد أن عناصر القصيدة كلها ترجع الى مبدئها الذي يفرز لونه ويحرر تأثيره فيشبه الأمر بجذر الشجرة وساقها وأغصانها وأوراقها التي تفيض بالخضرة وتنم عليها .

وفي ضوء هذا التشبيه يتحدث عن القصيدة قائلاً : (ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً ، ولكل تعبير مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً . وكما يرى القارىء ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وانما هي علاقة حية أولاً ، اذ ينساب في الصور المعينة نفس الأنفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتتبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان) .

أما اذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضاً لأجل التنميق والتزويق مثلاً (كما هي الحال في المحسنات البديعية عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به فانها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العاري لكي يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقاً)[٢٣] .

ففي هذا النص تتلقى مصطلحات المجاز والتشبيه والاستعارة من غير تنسيق ولا نفهم من قصد ايرادها سوى تأكيد اتحاد عناصر القصيدة لخلق الصورة الموحدة .

وهذا التأكيد ـ من غير ريب ـ قد فاضت به كتب البلاغة والنقد التراثي وأرست أسسه في أحكام مرّ بنا بعضها في حديث الآمدي وابن الأثير عن انسجام الاستعارة الواحدة وتناسق الاستعارات بعضها مع بعض .

---

(٢٣) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ١٠٧ .

ثم ان النعي على المحسنات البديعية التي يأتي بها الشاعر تصنعاً وتصنيعاً يمثل اتجاهاً نقدياً عربياً عريقاً نبه اليه تاريخ البلاغة العربية قديماً واصطلح عليه المعاصرون بمصطلح المدرسة الأدبية في البلاغة العربية •

ومن هنا فان هذا النعي وذلك التأكيد عند الدكتور العشماوي همـا من تراثنا البلاغي والنقدي ، ومع هذا فلابدَّ من أن نلفت الأنظار الى تشنيعه على الترابط المنطقي بين أجزاء القصيدة وتساوق صورها ، ذلك لأنه يعود الى هذا التشنيع ويثبته في نقطة رئيسة قائلا : (ان الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، وتتابع أبياتها تتابعاً مقنعاً شيء لا يقدم أو يؤخر من قيمة القصيدة الفنية ، وان التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ، ولا يغني عنه • والأولى والأقرب الى طبيعة العمل الفني أن يقوم الاقناع الفني فيه مقام الاقناع المنطقي • ولن يتحقق ذلك الا عن طريق الايحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم)[٢٤] •

وفي يقيننا أن هذا التفريق بين الاقناع عن طريق التسلسل المنطقي الذي يبني القصيدة والتسلسل الفني لا يمكن فهمه الا على أساس أنه من مخلفات المعركة الفكرية بين المدرسة الكلاسيكية التي مجدت العقل والمنطق والمدرسة الرومانتيكية التي تنكرت للعقل والمنطق في الدراسات النقدية الأوربية بشأن الصورة الفنية ، والا فان المنطق والفن لا يمكن أن يتنافرا في مسألة وحدة القصيدة • فبناء الوحدة في أي شيء مادي وفي أي أمر معنوي لابدَّ لهُ من أساس متساوق منسجم مترابط • ومهما يكن فان الدكتور العشماوي يـلح كثيراً على مصطلح الاحساس وتجسيد فاعليته في رسم الصور الجزئية للقصيدة الواحدة وتوحيد هذه الصور الجزئية في صورة كبيرة موحدة قائلاً : (ومن ثم فقد وجب أن يسري فيها جميعها نفس الاحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة

---

(٢٤) المصدر السابق ص ٢٠٨ .

الصورة أو الاحساس على العمل الفني كله • ومن هنا أيضاً لزم أن تكون الصورة وعاءً للاحساس)[٢٥] •

ربما لا يكون لنا أن نطالب الرجل بمدلوله عن مصطلح الاحساس الذي هو كل شيء في القصيدة بل أنه هو الصورة التي هي موضوع بحثه بيد اننا نخشى أن يقصد به الى ما قصده أتباع المدرسة الرمزية والسريالية وتفرعاتها في النقد الأوربي من افراغ القصيدة عن كل شيء سوى الاحساس اللاواعي واللامنطقي الذي يتمرد على كل ما هو معهود ومتبادر من انفعالات الشاعر ومشاعره التي تربطه بماضيه وتوصله بحاضره ثم تمتد بينه وبين مستقبله •

ان الصراع الحضاري والثقافي المحتدم بين المعسكرات الفكرية في أيامنا هذه يقتضي أن نتساءل بالحاح عن المفاهيم التي يستوردها الباحثون في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، وذلك لتبقى هذه الدراسات متواصلة مع جذورها التراثية في اصالة ، فتستطيع بذلك أن تنهض في ذلك الصراع وتبقي الأدب أصيلاً متجدداً له رسالة بأوسع معاني الرسالة التي تتسع لهموم الانسان الذاتية وطموحاته الشخصية وتطلعاته القومية والانسانية •

يثير الدكتور العشماوي على نفسه ما أثرناه بميله الشديد الى التعميم وترجمة المصطلحات الأوربية وادارتها ، والا فهو لا يبتعد كثيراً عما ندعو اليه بشأن وجوب تحقيق الهدف من الصورة الفنية في الأدب الهادف ، ذلك لأننا نسمعه يقول في خضم تحمسه للأفكار النقدية الأوربية ما نصه : (ان الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لابدّ أن تكون صور ايحائية وألاّ تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التصور الذي يرمز اليها •• فالفكرة لابدّ أن تنحل بكاملها في التصور ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور :ـ

---

(٢٥) المصدر السابق ص ١٠٨ .

صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف اثارتها عند أوجه الشبه ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح الى الايحاء • وصور أخرى ايحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون ، وانما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً •

وعندما نصف الصورة الايحائية انما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها فان أخص خصائص الصورة الموحية أو الايحائية ان عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور • وأنها لا تقف في مفهومها كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط سماء صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء •

وكأن الهلال نون لجين رسمت في صحيفة زرقاء(٢٦)

فهو ها هنا يفرق بين ثلاثة أنماط من الصور : أولها الصور الايحائية وثانيها الصور المجردة وثالثها الصور البرهانية العقلية ، ثم يختار الصور الايحائية التي يترجم عنها بتعبير ثانٍ قائلاً : (أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التصور الذي يرمز اليها) •

فهو على هذا الاختيار يرفض الصور المجردة فيضع نفسه على وفاق مع التراث البلاغي والنقدي العربي الذي يرى لأساليب البيان أهدافاً وغايات

---

(٢٦) المصدر السابق ١٠٨ ــ ١٠٩ .

لا تحققها المعميات والطلاسم من التعابير المصطنعة كما أنه يرى للصور الفنية تصوراً لابدَّ من أن يعقل فيؤكد ما رفض بسببه الصور المجردة •

واذن فالصورة الايحائية المختارة لديه ليست عبثية وغير معقولة وانما هي هادفة تؤدي عن الفكر والمعنى من خلال المشاعر التي ترتبط بموضوعات البيان العربي ، وهي الموضوعات التي رأينا[٢٧] •

الدكتور احسان عباس والخلط بين مباحث الصورة :ـ

عبدالقاهر الجرجاني يتحدث عن موضوع التشبيه منها مقرراً أنه ليس بمجرد عقد الصلة الشكلية بين المشبه والمشبه به فالبياض لا يستنكر لذاته في الشيب ولا يستحمد لذاته في القباطي بل يستقبح ويستحسن لما يثيره من عواطف وأحاسيس • وعليه فان الدكتور العشماوي يلتقي أخيراً مع جوهر البحث البلاغي والنقدي العربي الموروث وما تطالبه به هو الكشف عن هذا الالتقاء وتجسيده بالاشارة الى عبدالقاهر الجرجاني وسواه من البلاغيين والنقاد القدامى تحقيقاً للثقة بهذا التراث في حقبة زمنية يتجاهله فيها الكثيرون عن عمدٍ أو غير عمد ، فيكاد يصبح نسياً منسياً •

ويلم الدكتور احسان عباس بالصورة الفنية ويلح على علاقة الشعر بفن التصوير ، فيشير عرضاً الى مقولة الجاحظ[٢٨] في جعل الشعر جنساً من التصوير ثم يهجر البيان العربي الذي رأيناه يستقبلُ تلك المقولة ويفصلها نظرية متكاملة عن الصورة الفنية بشتى جوانبها الموضوعية والأسلوبية والتأثيرية ، ويسرد اثر ذلك الهجران آراء الاغريق والرومان وطائفة من فناني عصر النهضة الأوربية الذين رأوا انَّ الشعر يدخل في دائرة الرسم والتصوير وغيرهما من الفنون التي تحاكي الطبيعة • فهو يقرر أن ارسطوطاليس اهتدى

(٢٧) راجع هذا البحث .

(٢٨) راجع كتاب فن الشعر ص ٨ .

الى أصل مشترك بين الشعر والموسيقى والرسم ، وذلك هو قيام كل منها على المحاكاة للطبيعة ويؤكد ان هوراس صرح (قبل الجاحظ أن الشعر كالرسم وقبله قال سيمونيدس « الرسم شعر صامت » والشعر صورة ناطقة) • ويذكر ان افلاطون أول من ربط بين الشعر والمرآة لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصور الشعر نوعاً من الظل أو الانعكاس •

ويبين أنه قد ظلت هذه الفكرة موجودة بعد ذلك ، ففي عصر النهضة نجد النقاد يستعملونها بكثرة فيقول : ليوناردو « ان عقل الفنان لابد أن يكون كالمرآة التي تتلبس لوناً ما وتعكس وتمتلىء بالصور بمقدار ما يكون أمامها من أجسام[٢٩] • وفي يقيننا أن الدكتور احسان عباس يلغي الحقيقة كل الالغاء في الجمع بين مقولة الجاحظ تلك وهذه الآراء وفي تأكيده أن هوراس قد سبق الجاحظ وأن سوى هوراس قد فصل في بيان النظر الى الشعر تصويراً وذلك لأن هناك مفارقات جوهرية بين مقولة الجاحظ وهذه الآراء :ـ

فالجاحظ لم يجعل الشعر تصويراً بل عَدَّه جنساً من التصوير كما عدَّه من قبل نسجاً ، ومعنى هذا أنه كان ينظر الى الشعر والنسج والتصوير من زاوية واحدة هي ما يقوم بين هذه الصناعات من وشيجة الحبك والتلوين وتمثيل الأشكال والحجوم • أما ما عدا هذه الزاوية فان الشعر يستقل عما سواه من الصناعات بما فيه من اقامة الوزن واختيار الألفاظ وجودة السبك ومعانٍ فاضت بين الناس تجارب مشتركة ، وعواطف متبادلة • ومن هنا فالجاحظ في مقولته ناقد يستقري النشاطات الانسانية في واقع الحياة صناعات لها طبائعها ووسائلها وأهدافها المقررة في خدمة الانسان • وقد يعقد الموازنة فيما بينها على سبيل النظرية النقدية العربية التي جعلت الشعر علم قومٍ لم يكن لهم علم سواه وربطت بين هذا الشعر وغيره مما تشتفه العقول وتمهر فيه المواهب •

---

(٢٩) فن الشعر ٩ ، و ١٥ .

أما اليونان ومن بعدهم الرومان والأوربيون الذين تقيلوهم فقد صدروا في الجمع بين الشعر وفن الرسم وغيره عن نظرية ميتافيزيقية تضرب في أعماق الفرض وتشذ عما هو معقول وتتوغل في الأوهام . والدكتور احسان عباس نفسه لا يجهل هذا الأمر وانما يعرفه غاية المعرفة ويحدثنا عنه وعن تفاصيله مقرراً : ان (المحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وافلاطون فقد قال سقراط : ان الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد . ومفهوم التقليد عند سقراط وافلاطون يعود الى الاساس الذي تبنى عليه فلسفتهما . ومجمل هذا الأساس ان الوجود ينقسم في ثلاث دوائر .

الاولى : عالم المثل . والثانية عالم الحس وهو صورة للعالم الأول . والثالثة : عالم الظلال والصور والأعمال الفنية ، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيداً عن الحقيقة ثلاث خطوات أو كما قال افلاطون في الجمهورية « والشاعر التراجيدي محاكٍ ، وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة » ومعروف أن أرسطو لم يخرج عن مصطلح المحاكاة ذاك ، وانما ألزم نفسه به وان كان قد حاول أن يغير في مفهومه بعض التغيير لتصوير هدفه على أنه تكملة لنواقص الطبيعة . وتتضح هذه الحقيقة في فهم سائر الآراء التي أوردها الدكتور احسان عباس لهوراس وغيره فهذه الآراء تلتقي في أن الشاعر ينقل الواقع بشكل موضوعي فهو رسام يلتقط الصور بعينيه أو هو مرآة في عقله يعكس ما تناهى اليه .

وقد مرَّ بنا أن المدرسة الكلاسيكية الأوربية تحبس نفسها بين تلك الحدود الضيقة في فهم الصورة الشعرية وأن المدرسة الرومانتيكيةقد ثارت على هذه الحدود فبالغت في أهمية الصورة الشعرية ثم ارتدت عليها المدرسة الواقعية فأنكرت دور الشاعر في صياغة الصور الأدبية وجاءت المدرسة البرناسية فأهملت مضمون الشعر وعبدت شكله أعنف عبادة وسلمت المقاليد الى المدرسة الرمزية والسريالية واللامعقول فضاع بين أيديها فن الشعر .

والسؤال في ضوء هذا يستفسر قائلاً : واذن فلماذا فعل الدكتور احسان عباس فعلته هذه ولم ينبهنا الى ما بين البحث البلاغي والنقدي العربي ، والنظرية النقدية الاغريقية وفروعها الرومانية والأوربية من مفارقات في هذا الميدان الحيوي من ميادين الشعر ؟[٣٠] .

ان أي جواب نحرره عن هذا السؤال ربما يدفعنا دفعاً عن غاية بحثنا ، ومن هنا فنحن نكتفي بالاشارة الى هذه المفارقات التي التقينا تفاصيلها فيما مضى ، ونؤكد أن هذه المفارقات لابدّ من أن تتمثل بين أيدينا في هذه الأيام التي ينبغي أن نعود فيها الى تراثنا الأصيل لاستئناف المسيرة على هديه . وأياً كان الامر فالدكتور احسان عباس مولع بقطع الصلة بين القديم والجديد في مبحث الصورة فيقرر : (ان الصورة ليست شيئاً جديداً ، فان الشعر قائم على الصورة منذ ان وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما ان الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور)[٣١] .

وواضح أن هذا الاختلاف الذي يقرره صاحبنا في طريقة بناء الصورة الفنية لا يمكن أن يكون تطوراً تقتضيه تغيرات الحياة في عصر جديد وتدفعه الى أن ينمو عن عصر قديم بل هو ردة" في كل شيء تقريباً ، وآية ذلك أنه يقول : (لقد كانت نظرتنا الى الصورة من زاويتين فقط :ـ

الأولى : ان الصورة تعبير عن نفسيه الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الاحلام .

والثانية : ان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة)[٣٢] .

---

(٣٠) فن الشعر ص ٩ ــ ١٠ .
(٣١) فن الشعر ص ٢٢٠ .
(٣٢) فن الشعر ص ٢٢٧ .

ان هاتين الزاويتين ربما تذكراننا بأقبية المدرسة السريالية والرمزية واللامعقولية الأوربية التي فتح فرويد دهاليزها بحديثه عن الاحلام سبلاً وحيدة الى حقيقة النفس البشرية التي تختبىء وراء اللاوعي وتلوذ بالعقد الموروثة حقائق تكشف عن غريزة الانسان وتبني مشاعره وأحاسيسه •

تجاهل السيدة روز غريب لموضوعات البيان في رسم الصورة :ـ

الملاحظ ان تقليد مدارس النقد الأوربي في مبحث الصورة تشتد ظلمته ويحيد مسلكه عن كل ما هو تراثي عربي في هذا الباب يوماً بعد يوم ، فها هي السيدة روز غريب تنقل لنا عن وعي أو غير وعي شتاتاً من تعريفات النقاد الأوربيين للصورة في الكثير من الخلط واللملمة فتقول : (الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة هي لوحة مؤلفة من كلمات ، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر ، وقيمتها ترتكز على طاقتها الايحائية ، فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية • وهي ذات قوة ايحائية تفوق قوة الايقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة)(٣٣) •

فها هنا نلتقي مع المصطلحات النقدية الأوربية المترجمة التي تحدثت عن الصورة الشعرية فجعلتها لوحة في طبيعتها ذاتية في مصدرها ايحائية في وسيلتها ضبابية في هدفها •

والغريب أن هذه الناقدة حينما كررت مصطلح الايحاء والايحائية والوحي أنكرت أن تكون موضوعات البيان هي الوسيلة التي تؤدي عن ذلك وقررت أن (الصورة الشعرية لا تنحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز ، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر ، ولو

(٣٣) تمهيد في النقد الحديث ص ١٩١ .

جاءت منقولة عن الواقع)[٣٤] والسؤال الـذي يبين هاهنا أفراط السيدة روز غريب في التقليد يتساءل مستنكراً بقوله : في أي شيء تنحصر الصورة ولو كانت واقعية اذا لم تكن تستند الى التشبيه والاستعارة وسواهما من موضوعات البيان ؟ مـا وسائلها في الايحاء اذا كانت تختلف عن الايقاع ؟ علام لاتكون أساليب البيان هي وسائل الصورة في التعبير عما هو أبعد من ظاهر المعنى اذا كانت هذه الوسائل فنية مبتدعة ؟ •

الظاهر أن الناقدة ـ كما قلنا ـ تضرب في أرض لم تنبت ما أنبتت موضوعات البيان العربي التي لم يتجاهلها هـذا التجاهل الأستاذ الشايب والدكتور العشماوي من قبل على الرغم من المامهما بمفاهيم النقد الأوربي بشأن الصورة واستضاءتهما بها في تعريفها وبيان أهميتها •

الدكتور مصطفى ناصف والنقل عن السريالية في فهم الصورة :ـ

ويحطب الدكتور مصطفى ناصف في الأرض ذاتها بين منعطفٍ وآخر من منعطفات حديثه عـن الصورة الأدبية فهو يحاكي مرة رأي الآخريـن في استعمالات الصورة ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللامعقولين الأوربيين ويقرر : ان الصورة الأدبية (منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقيقة الاشياء)[٣٥] ويقين ان هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب اذ كيف يكون لما هو فوق المنطق منهج ؟ ! وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء ؟ ! أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزز الا ماهو منطقي ؟ ! •

ان الرجل مهما حاول أن يبرر مقولته تلك عن الصورة الأدبية ويأتزر بسواها في مبحثه ، لا يستطيع أن يقنع أحداً بأن هذه المقولة ليست عكازة أجنبية يسند اليها رأياً غريباً عن الصورة الأدبية •

---

(٣٤) المصدر السابق ص ١٩٢ .
(٣٥) الصورة الأدبية ص ٨ .

ومما لابدَّ من تأكيده هنا أن الباحثين العرب المعاصرين الذين أفرطوا كل الافراط في تقليد آراء النقاد الأوربيين في مبحث الصورة الفنية لم يستطيعوا من الاجهاز على أصالة البحث البلاغي والنقدي العربي في هذا المضمار .

تعريف عام للصورة بين الدكتور داود سلوم والدكتور جابر احمد عصفور :-

فالدكتور داود سلوم يبقى مع عناصر الأدب نشاطاً انسانياً في تعريف الصورة الأدبية قائلاً (ان امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الذي يسمى بالصورة الأدبية)(٣٦) .

والدكتور جابر احمد عصفور يعرض مفاهيم النقاد العرب عن الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ويبعثها بعثاً تاريخياً منهجياً ويستخلص تعريفاً للصورة الفنية يرتضيه ويطمئن اليه وهو قوله : ان الصورة (طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير ، فان الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته ، انها لاتغير الا من طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه)(٣٧) .

فنحن مع هذين الباحثين على طريق لاحب الى فهم الصورة الفنية وان كانا لم يتخذا كيفية بناء الصورة الفنية موضوعاً للبحث يكشفان في ضوئه عن وسائل هذه الكيفية وطبائعها مزجاً بين الألفاظ والمعاني والخيال وتعبيراً مخصوصاً عن المعنى الذي لا يتغير بذاته من صورة الى أخرى .

---

(٣٦) النقد الادبي ص ٨١ ، جـ ١ .
(٣٧) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٣٩٢ .

الباب الثالث

الدراسات التقليدية للصورة الشعرية التراثية

الفصل الأول

الدكتور نصرت عبد الرحمن وتقليد المفاهيم الأوربية في دراسة الصورة في الشعر الجاهلي : ــ

لقد رأينا فيما مضى : أن الباحثين العرب المعاصرين قد اقتبسوا الصورة الفنية مفهوماً وطبيعة من النقد الأوربي وأداروها في كتبهم غريبة أجنبية ، واذا كان بعضهم قد سعى الى تعريبها وتقريبها من البحث البلاغي والنقدي العربي الموروث ، فان سيعه قد ضاع منه السبيل ولم يقدم لنا سوى أحاديث خليطة يعكرها الغموض وتدور بها العجمة في لف متواصل •

وربما يهون هذا الأمر لو بقي في دائرة التعريفات والحدود وبين النظرات العامة بشأن هذا الجانب أو ذاك من جوانب النقد الأدبي ، بيد أنه قد فاض عن هذا المجال وطمى على دراسة هذا العصر الأدبي أو ذاك وتناول قصائد بعض الشعراء العرب المجيدين في مضمار التطبيق فَتَشَوّه ما تناول في الأغلب وارتبك ماطمى عليه في الأعم •

وآية ذلك مايتجسد بين أيدينا مما قدمه لنا الدكتور نصرت عبد الرحمن بين دفتي كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) من أحاديث متفلسفة بشأن هذا التراث العريق الذي ينأى عن أوربا زماناً وبيئة ومفاهيم • فهذا الباحث العربي قد أخضع الشعر العربي قبل الاسلام لمشرحة النظرية الأوربية بشأن الصورة الفنية وانهال عليه جزاً وتقطيعاً عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى وأهدافاً •

دلالات الصورة الجاهلية : ــ

يتبادر مايقدم الينا الدكتور نصرت عبد الرحمن مضموناً لدراسته في قوله : (فالبحث بهذا يدرس الصورة الجاهلية في دلالاتها الثلاث : الموضوعية

والرمزية والشكلية ، أو الخارجية والباطنية والتحام الدلالة الخارجية بالباطنية الذي يتجلى في شكل الشعر ، ويدرس الصورة كصورة منفردة وكخيط في نسيج القصيدة كلها)[1] ولعلنا نلاحظ من تحديد موضوع البحث أن مصطلحات الباحث غير واثقة من نفسها ، وتترادف تاركة الاختيار للقارىء ، والقارىء في هذا ـ من غير شك ـ لا يفقه منها مدلولاً علمياً محدداً ، ذلك لأن هذه المصطلحات معاصرة مصطنعة في بعضها وتراثية موروثة في بعضها الآخر • وفي الحالتين لابدّ من استجلاء ما ترمي اليه وتؤدي عنه •

ويبدو من قراءتنا للبحث أنه يريد من مصطلحي (الموضوعية أو الخارجية) معنى الأبيات وأفكارها ، ويقصد بمصطلحي (الرمزية أو الباطنية) تأويل معاني الأبيات وأفكارها وفرض مفاهيم عليها لا تتبادر الى الذهن من ألفاظها الصريحة ولا تأتي الى العقل من عباراتها البينة ، ويرمي بمصطلحي (الشكلية أو التحام الدلالة الخارجية بالباطنية) أسلوب الأبيات وبناءها •

وغني عن الجهد أن تتساءل عن سر هذا الاغراب والتغرب ، ذلك لأن الرجل ـ كما قلنا ـ يحطب في غير غابته وينحت من غير مأربه ، ومن هنا فهو يتجاوز البحث البلاغي والنقدي العربي الذي اتخذ الشعر الجاهلي شواهد له ويدير يده في جعبة النقد الأوربي المعاصر قائلاً (لقد كان الدكتوران ومساط Wimsatt وبروكس Brooks) محقّين عندما درسا تاريخ النقد الأدبي في ضوء الفلسفة في كتابهما الفذّ (النقد الأدبي ، تاريخ موجز)، فقد عاش النقد ومازال يحيا في نطاق الفكر الفلسفي ، والدراسات النقدية التي نراها اليوم منبثقة من نظريات فلسفة : فالواقعية النقدية على اختلاف منازعها هي الواقعية الفلسفية ، والمثالية في اتجاهاتها النقدية المتعددة هي المثالية الفلسفية و (لقد اقتحم ميدان الدراسات الجمالية في القرن العشرين

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص ٣ .

عدد غير قليل من الادباء والنقاد الذين لاينتسبون أصلاً الى العالم الفلسفي •• ولكن من المؤكد أن هؤلاء انفسهم قد استندوا في فهمهم للخبرة الجمالية الى نظرة فلسفية ضمنية)[٢] •

فالرجل هاهنا يلقي زمام بحثه الى النقد الأدبي الأوربي ويردد مقولات هذا البحث في تزكية النظريات الفلسفية المعاصرة التي هي ملجأ الباحثين في فهم الأدب على نحو أو آخر • وبدهي أنه بهذا يقطع الصلة بين بحثه ومنبت الأدب العربي الذي فاض بما أخرج هذا الأدب ابداعاً ورعاه دراسة • وربما يتهادى الينا سؤل أنكاري يستفسر عن العلة فيما يفعله الرجل •

أو يتعمد ما يقرره افتعالاً أم يصدر عن جهل وهزال الدراية ؟ •

مدلول الصورة الفنية : ـ

يجيب الدكتور نصرت عبد الرحمن عن هذا السؤال في تعرضه لمدلول الصورة الفنية فيقرر قائلاً : (أعترف ان مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي)[٣] فقراره هذا لايدع مجالاً للشك في أن الرجل يجهل ماللعرب في دراسة الصورة الفنية لغة واصطلاحاً وبحثاً ، ومالهم ــ مهما قل شأناً وضؤل حجماً ــ يشكل جذوراً لمصطلح الصورة الفنية في أقل تقدير •

وأياً كان فله أن يحكم على التراث النقدي والبلاغي العربي بما يحلو له لهذه العلة أو تلك بيد أنه يجانب المنطق العلمي حين يطالب الفكر العربي بالعدول عن منهجه في تلمس مادة الصورة لغة ومفهوماً ويدعوه الى أن يقلد التفكير اللغوي الأوربي في هذا المضمار بقوله : (اذا كنا قد أدخلنا هذا المصطلح في نقدنا فاننا لم ننتبه الى مادة Image تمتد حتى

---

(٢) المصدر السابق ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٨ .

نصل الى Imagination فترجمنا المادة الأولى صورة وترجمنا المادة الثانية خيالاً ، ووقعنا فيما كان يجب الا نقع فيه من تحطيم المادة اللغوية التي اذا بدأت بالصورة وجب أن تنتهي بالتصور ، فتحطيم الامتداد الطبيعي للغة يعقب تحطيماً فكرياً خطيراً) لقد مرَّ بنا فيما مضى[٤] أن الفكر العربي اللغوي قد أدار كلمة الصورة بمعانٍ لغوية متعددة تلتقي على مدلول شكل الشيء وهيئة الأمر وأن هذا المدلول قد استوى في البحث البلاغي والنقدي العربي مصطلحاً يعني في الأغلب تجسيد المعاني والأفكار في عقل الأديب وابرازها في أساليب بيانية تنهض بما ينهض به فن التصوير خطوطاً وألواناً وضلالاً .

فاقتباس النقاد والبلاغيين العرب مصطلح الصورة من لغتهم قد جرى على سنن العربية في نقل الكلمة من اللغة معنى حقيقياً الى هذا العلم أو ذاك مدلولاً اصطلاحياً بينه وبين المعنى اللغوي علاقة ومناسبة تسوغ ذلك النقل وتبرره في العقل والذوق . وبدهي أن بين هذهِ السنن العربية والمنهج اللغوي الأوربي تبايناً يقتضيه اختلاف طبيعة اللغات .

ولعل توهم الدكتور نصرت عبد الرحمن في نعيه ذلك على النقاد العرب ينبع من توهمه في ان هؤلاء النقاد لم يملكوا في لغتهم القومية مصطلح الصورة مادة لغوية ومفهوماً بلاغياً ونقدياً تراثياً ، وأنه لو كلف نفسه عناء الرجوع الى مصادر التهانوي الذي نوه بمعجمه « كشاف اصطلاحات الفنون » ملتمساً لالمام الفلسفة الاسلامية بمصطلح الصورة ، لما ذهب مذهبه الغريب هذا وأصدر حكمه العجيب ذلك . فهذا المعجم فيما قدم من آراء بشأن مصطلح الصورة لم يفعل اكثر من جمع التراث العربي الذي زعم أنه لم ينطو على جذور مصطلح الصورة ولم يقرب من مفهومها قليلاً أو كثيراً .

---

(٤) المصدر السابق ص ٨ .

(٥) انظر هذا البحث .

يلح الدكتور نصرت عبد الرحمن على ان النقاد العرب المعاصرين قد رددوا مصطلح الصورة الفنية في كتبهم وبحوثهم ترجمة عن اللغات الأوربية ونقلاً من مظانهم ويرى عملهم هذا القش الذي حطم ظهر الجمل فيقول : (والواقع أن دخول هذا المصطلح قد جاء ضغثاً على ابّالة : فهو يوقع في تساؤل حتمي ، صورة لأي شيء ؟ أهو صورة للعالم الخارجي أم صورة للعالم الباطني للشاعر ؟)[٦] الحقيقة أن هذا التساؤل ينم على أن الرجل يفكر بعقلية مذهب فلسفي أوربي مثالي في جذوره الاغريقية ووجودي في منطلقاته الأدبية : يفرق مابين عالم المثل وعالم المحسوسات ويفصل الماهية عن الوجود . وهذا التساؤل بطبيعة الحال لايمكن أن يطوف يوماً من الأيام بفكر عربي أصيل ذلك لأن هذا الفكر يرى الشاعر في باطنه وظاهره جزءاً من العالم الذي يكتنفه ويحيط به شأنه في هذا شأن أي انسانٍ في عالم الشهادة الذي ينقطع في حدود ملكاته عن عالم الغيب .

والغريب : ان الرجل يعتقد جازماً ان مصطلح الصورة الفنية (يضيف الى حشد المصطلحات الموروثة مصطلحاً جديداً يشبه المتاهات التي يرسمها علماء النفس لقياس الذكاء)[٧] .

والسؤال ينبغي أن يأخذ بتلابيب الرجل ويستنكر اعتماده على هذا المصطلح مادام يقرر قائلاً (ومن المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان ، فقد استأثر بهِ البلاغيون وعدّوه علماً يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه وأدخلوا فيه التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وهو مصطلح لايدل على حقيقة التشبيه أو الاستعارة والمجاز والكناية ، فأحرى بالبلاغة بجميع علومها (المعاني والبيان والبديع) ان تسمى بياناً)[٨] .

---

(٦) المصدر السابق ص ٨ .
(٧) المصدر السابق ص ٨ .
(٨) المصدر السابق ص ٨ .

اذن فلماذا لم يأخذ بمصطلح البيان الذي يقرب من مصطلح الصورة مدلولاً ويدخل في محاججة فلسفية الى النهاية مع العلماء البلاغيين الاسلاف الذين يخطئهم في حد علم البيان وتعريفه ؟ ! .

يبدو أن الرجل يأبى الا أن يغرب ويخرج على مايراه ، ومن هنا فهو يورد مدلولات مصطلح الخيال اقتباساً من بعض المظان العربية راوياً أن الخيال يعرف (بأنه احدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء . والخيالي تطلق على الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية اليه من طريق الحواس وقد يطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة ــ وهي المتصرفة اذا استعملتها النفس بواسطة الوهم وركبته من الأمور المحسوسة أي المدركة بالحواس الظاهرة . وقد حاول المتصوفة أن يخرجوا الخيال من هذه الوحدة التي وضعه فيها الحكماء ، فعدوه ظلاً للحقيقة الالهية ، ونقلوه من ظل للواقع المادي الى ظل للحقيقة العلويــة)(٩) ومن هذا المنحنى المتفلسف الذي لايلتفت الى مصطلح الخيال مادة لغوية ومفهوماً بلاغياً يقرر قائلاً : (ويبدو لي أن هذا المصطلح ستظل تفوح منه رائحة الوهم ، فهو مشتق من الفعل « خال » بمعنى ظن ، وما بني على الظن سيظل ظناً ، فسنظل نستعمل في دراساتنا التعبير الشائع « يخيل الينا » للدلالة على اعتقاد قد تضاءل حتى بات تحت الظن)(١٠) .

ربما لا يعلم الدكتور نصرت عبد الرحمن فيما يقوله أن مادة خال بشتى اشتقاقاتها تستوي في كتب البلاغة العربية التراثية مصدراً لأداة رئيسة من أدوات التشبيه عقد بوساطتها الشعراء القدامى موازنة بين المشبه والمشبه بــه وقدموا صوراً فنية جرت شواهد بلاغية ، ومن هنا تمسك بأذيال كلمة الخيال في الاستعمالات المتفلسفة والشؤون اليومية وأقصاهــا عن البحث البلاغي النقدي العربي اقصاءاً انضم الى موقفه من مصطلح الصورة العربية ، فاذا هذا

---

(٩) المصدر السابق ص ٨ ــ ٩ .
(١٠) المصدر السابق ص ٩ .

البحث التراثي يبدو مقفراً مما يريده من مصطلح الصورة والخيال مفاهيم أجنبية عن الفكر العربي ومعايير غريبة في منبت الشعر الجاهلي الذي يدرسه .

وأياً كان فان الدكتور نصرت عبد الرحمن يتشبث بمصطلح الصورة على الرغم من اعترافه بما فيه من عوار ويخرجه من مداره العربي مؤكداً أنه (لابدَّ أن يواكب هذا المصطلح مصطلح التصور ، لأن التصور هو الامتداد الحقيقي للصورة مثلما تمتد Image الى Imagination [١١]

والغريب أنه يشكك في ربط الصورة بالتصور ويقول : (صحيح أن التصور قد ظفر به الفلاسفة ، ودل عندهم على « الفكرة المجردة العامة أو الكلية» وصحيح أن هذه الدلالة المنطقية لاتلائم Imagination التي تدل على الملكة الفذة التي تجسم الحقيقة وتؤلف بين روح الأشياء بطريقة مازالت خافية . ولكن الدلالة المنطقية تحتم علينا أن ننظر الى عمل الشاعر كقوة علوية من الفكر الكلية)[١٢] .

فالرجل هاهنا ينقلب على ربط الصورة بالتصور ويرى التصور بمدلوله الفلسفي والمنطقي منقطعاً عن الصورة في مفهومها الخلاق ، ومع هذا فهو يستسلم من غير مبرر للمنطق ويفهم الشعر على نحوٍ فلسفي حررته الفلسفات الأوربية بجذورها الاغريقية . وهو في هذه المسألة النظرية المحضة في تجردها الوهمي والخالصة في انقطاعها عن واقع الحياة الشعرية وغير الشعرية ــ يبتعد كل الابتعاد عن البحث البلاغي والنقدي العربي الذي لمسناه يرى الشاعر صانعاً في عمله يقيس في بناء أساليب رسم الصورة الفنية على مافي عقله من مدركات تناهت اليه من بيئته الموروثة والقائمة عرفاً مألوفاً وتجربة مكتسبة .

فأية قوة علوية نابعة من الفكرة الكلية تملي على الشاعر صوره الفنية ؟ أهي قوة آلهة الشعر التي توهمها الفكر الاغريقي والفكرة الكلية التي اصطنعها

---

(١١) المصدر السابق ص ٩ .
(١٢) المصدر السابق ص ٩ .

سقراط وافلاطون في محاربة الشعر والشعراء ؟ أم ان هذه الفكرة وتلك القوة هي الشطحات التي لفقتها المدرسة البرناسية والسريالية والرمزية من فتات المشاحنات المنطقية الصرفة التي دارت بين المدارس النقدية الأوربية ؟ تؤكد هذه الاسئلة : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يخلط بين الأمور خلطاً فيه الكثير من الفرض والتجريد والتعميم ومع هذا فهو يريد أن يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي الذي كان علم قوم لم يكن لهم علم سواه والذي اتخذوه سبيلاً لقضاء حاجاتهم الروحية والمادية حقائق اقتضاها معاشهم في بيئة مخصوصة واستوجبها انتماؤهم الى أمة لها نظرتها الواقعية الى الوجود •

ولها منهجها الاستقرائي في تلمس الصلة العضوية بين الحقائق بطرفيها المعنوي والمادي • ومهما يكن فان الدكتور نصرت عبد الرحمن يرى أن المعاني تتصور في الشعر في عدة أنواع من الصور : —

الصورة التقريرية : —

وأول هذه الأنواع عنده هو الصورة التقريرية التي يعرفها بقوله : (هي الصورة التي لا تحوي تشبيهاً أو مجازاً وهذه الصورة ليست عملية تذكّر كما تقول التجريبية ، بل هي عملية حضور — الحضور الصوفي — لتجسيم المعنى)[١٣] •

لم يرد الدكتور نصرت عبد الرحمن شاهداً يوضح به مقصده من هذا النوع من الصور واذا كان مصطلح التقرير في علم الأساليب يعني تثبيت المعنى واقراره مباشرة من غير تفنن وتصنع بلاغي فانه يرتدي هنا مسحة من الغموض والابهام حين أسنده الباحث الى رأي التجريبيين وحضور التصوف ، اذ ما المقصود من أن هذا النوع من الصور ليس من عملية التذكر في رأي التجريبيين بل هو من عملية الحضور الصوفي ؟ ! •

---

(١٣) المصدر السابق ص ٩ .

الصورة التشبيهية : ــ

وثاني أنـواع الصور : هو الصورة التشـبيهية (وهي الصورة التي يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين • فاذا قلنا : سعيد كالأسد ، فلا نعني بهذا التشبيه أن سعيداً يشبه الاسد في شكله بل نعني أن سعيداً قد حل بجنس الأسود ونال منها معناها وهو الشجاعة)[١٤] •

ولعلنا نلاحظ هنا ان الباحث يرتد على اتجاهه في تقليد النقد الأدبي الأوربي ويعود الى التراث البلاغي العربي ويستمد من علم البيان مصطلح التشبيه وشاهده التقليدي (زيد كالأسد) فينسب اليه هذا النوع من الصور ويحلله بعقلية البلاغيين العرب المتأخرين ولا يكلف نفسه سعياً لاخراجه في تحليل جديد يكشف عن طبيعته ويومىء الى منهجية معاصرة في فهم التشبيه أداة من أدوات رسم الصور الفنية •

صورة الرمز الأيقوني : ــ

وربما يكون الباحث قد أحسّ باغراق في تقليد البلاغيين القـدامى محرراً نوع الصورة التشبيهية وأراد أن يكفر عما فعل ، فابتـدع النـوع الثالث من الصور وهو الرمز الايقوني بدعة كلفته أن يستفيض في شـرحه قائلاً : (وهو الصورة التي تدل على صورة مادية بينهما علامة تشابه ، وتحمل الصورة المادية معنى : فالصليب عند النصارى رمز للصليب الذي صلب عليه السيد المسيح عليه السلام ــ حسب المعتقد النصراني ــ وهذا الصليب رمز للمخلص الذي فدى البشرية بنفسه ، ولذا أصبح الطيب الحالي رمزاً لمرموز أو رمزاً لمادة ومعنى معاً وهـذا الرمز ماسنجده بكثرة في الشعر الجاهلي • وتبدو حياتنا المعاصرة حافلة بهذه الرموز الايقونية • فصورة رئيس دولـة ايقونة لرئيس الدولة نفسه ، وهو رمز للدولة ذاتها ، وبذا أصبحت صورته

(١٤) المصدر السابق ص ١٠ .

رمزاً للدولة ، يعد تمزيقها في الوقت الحاضر جرماً يعاقب عليه القانون)[١٥] .

الملاحظ هنا : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يبتعد شططاً عن البلاغة العربية في اختيار مصطلح (الايقون) للدلالة على هـذا النوع من الصور ونسبة مصطلح الرمز اليه ، وهو مصطلح أستقر مدلوله في هذه البلاغة التراثية ضرباً من ضروب الكناية التي تتمايز من حيث كثرة الوسائط وقلتها في الدلالة على المكنى عنه ، فأي شيء يمكن أن نفهمه من تركيب الرمز الايقوني مصطلحاً لهذا النوع من الصور ؟ ! .

واذا كان الباحث قد أكد ان هناك علاقة تشابه بين الصورة الرمزيـة الايقونية والصورة المادية المرموز اليها فان تأكيده يزيد الأمر غموضاً وتناقضاً ويثير عليه سؤالاً يستفسر قائلاً : واذن لماذا لم يجعل هذا النوع من الصور مما يدخل في نوع الصورة التشبيهية أو يتفرع عنه على أساس علاقة التشابه التي أقام عليها البلاغيون الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية ؟ قـد يكون هذا السؤال لامبرر له في مناقشة الرجـل مادام منفصماً عن التراث البلاغي العربي ، ولكن كيف يبيح لنفسه مذهبه في تلمس الرمز الايقوني في الشعر الجاهلي الذي استنبط البلاغيون شواهدهـم من نصوصه وحرروا أضرب البيان على هداه والذي لاينتمي الى الايقوني في جماهيره ومعظمه ؟ !

نحن نرى ان الدكتور نصرت عبدالرحمن يغرب في بدعته هذه ولا يعرب فيقدم لنا بذلك نوعاً من الصور ليس له الا مسماه الغريب الذي يجمع بين الاشتات من قديم وجديد ويلملم الأضداد من وثنية ومسيحية .

الصورة الاستعارية : ـ

وفي هذا الجو الخليط يرجع صاحبنا الى المصطلحات البلاغية العربية فيقتبس منها مصطلح الاستعارة للدلالة على النوع الرابع من الصور ثم لايكاد

---

(١٥) المصدر السابق ص ١١ .

يستقر به المقام في هذا الاختيار حتى ينطلق عن مصطلح الاستعارة التراثي شارحاً اياه بقوله : ويبدو أنالاستعارة (واكبت البشريـة من الاعتقاد الى المجاز : من الاعتقاد بأن كل مافي الكون ذو حياة : فالشجرة تغني ، والشمس تبتسم ، والسماء تبكي ، والصبح يتنفس ، وما كانت البشرية تشك بـأن الشجرة تغني حقيقة وأن الشمس تبتسم والسماءتبكي .

ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني ، والشمس لا تبتسم ، والسماء لا تبكي ، أصبح ذلك الاعتقاد مجازاً)[16] فالباحث هاهنا لا يلتزم الدقة في مدلول مصطلح الاستعارة كمـا تقتضي شواهده هـذه الدقة ، فالاستعارة في التراث البلاغي العربي من حيث ذكـر المشبه أو المشبه بـه استعارتان : استعارة تصريحية واسـتعارة مكنية أو تخيلية ، ولكـل من الاستعارتين صورتها التي ترسمها كما سنرى ، بيد أن الباحث لا يراعي طبيعة الفرق في هذا الباب وانما يعمم مصطلح الاستعارة فلا نفهم أين تكون الصورة في قوله (السماء تبكي) : أهي في كلمة السماء بتشخيصها في هيئة بشر لـه عينان تذرفان الدموع أم هي في الفعل تبكي الذي يصور نـزول المطر ؟ .

والى جانب تجنب الدقة على هذا النحو يتخذ فرضية بشأن اغراق البشرية في الوهم والخرافة قديماً ويصيرها حقيقة انسانية لا مراء فيها ثم يقرر ما يقرره في ضوئها حول الاستعارة ، فاذا هي مجاز في هذه الأيام وحقيقة في سالفات الأزمان .

لايكتفي الدكتور نصرت عبد الرحمن بهذا كله بل ينهال على التراث البلاغي العربي تهديمـاً في تحليله الاستعارة عـلى أساس التشبيه ويقول : (ولا أدري ان كانت هذه البدايـة للاستعارة تجوز لنا أن نبقيها معلقـة بالتشبيه ، فالتشبيه قد ولد تشبيها يعرف قائله أنه يضع طرفين ، مشبهاً ومشبهاً به وان أحدهما ليس بالآخر ، والاستعارة ولدت مع الاعتقاد ، أي ولدت مع

(١٦) المصدر السابق ص ١٢ .

الحقيقة واظن ان اختلاف منبتهما الانساني يجعل ارتباط الأستعارة بالتشبيه أمراً مشكوكاً به)[17] .

ان الرجل في مذهبه هذا لا يملك الا الفرضية اياها بشأن مولد الاستعارة ، وهو في هذه المرة يتهم العقلية الانسانية المتحضرة بوهم الايمان بأن الاستعارة حقيقة فيما تدل عليه من صورة ، ومن هنا فهو يورد شاهداً من شعر طرفة ابن العبد يشبه فيه خيال حبيبته بما يبين صفة عينيها وخدها وشعرها قائلاً :ـ

أرّق العينَ خيالٌ لم يقرْ
طافَ والركبُ بصحراء بُسُرْ [18]

جازت البيدَ الى أرحُلِنا
آخر الليلِ بيعفورٍ خَدِرْ [19]

ثم زارتني وصحبي هُجَّعٌ
في خليط بين بُرْدٍ ونَمِرْ [20]

تخلسُ الطرفَ بعينَي بُرغُزٍ
وبخدي رشأ آدمَ غرْ [21]

وعلى المتنيين منها واردٌ
حسَنُ النبتِ أثيثٌ مُسْبَكِرْ [22]

---

(17) المصدر السابق ص ١٢ .
(18) بسر : موضع قريب من اليمامة .
(19) اليعفور : ظبي تعلوه حمرة .
(20) البرد : ثوب مخطط . ونمر : جمع نمرة وهي حبرة ، اوشملة فيها خطوط بيض وسود .
(21) البرغز : ولد بقرة الوحش . والرشأ : ولد الظبية اذا اشتد ومشى مع امه . وآدم : أبيض البطن أسمر الظهر .
(22) المتنان : ما اكتنف الصلب من اللحم . والوارد : الشعر المنسدل الطويل . والأثيث : الملتف ، والمسبكر : الممتد الطويل .

ولهـا كشْـحا مهـاةٍ مُطفـلٍ
تقتري بالرمـل أفنانَ الزهـر [٢٣]
جأبـةٍ المدْري لهـا ذوجُدة
تنفُضُ الضـّالَ وأفنانَ السمُر [٢٤]

فطرفة بن العبد في هذه المقطوعة لا يرسم صورة استعارية كما يتوهـم الدكتور نصرت عبد الرحمن وانما يقدم لنا تشبيهاً ورد فيه المشبه والمشبه به فقوله : ارق العين خيال ـ قد تضمن المشبه وهو خيال الحبيبة التي جازت البيد آخر الليل الى رحله وزارته وصحبه نيام .

وفي قوله : ـ

تخلسُ الطرفـ بعيني برغـز
وبخـدي رشـأ آدم غـر

أعاد ذكر المشبه وهو حبيبته في الضمير (هي) المستتر فاعلاً للفعـل تخلس المتعدي الذي أخذ مفعوله الصريح وهو الطرف ثم ذكر المشبه به لطرف الحبيبة وهو عينا برغز ، وفصل صفة أخرى للمشبه (الحبيبة) تشبيهاً ضمنياً بالنص على أن خدها هو خد رشأ آدم غر .

وبعد هذا يمضي الشاعر فيبين صفة ثالثة للحبيبة الزائرة خيالاً فـاذا شعرها منسدل عـلى المتنين في طول والتفاف ، واذا مهاة مطفل لهـا كـذا وكذا من الصفات وعليه فطرفة بن العبد لم يحذف المشبه ولم يعتقد أن الرشأ والمهاة هما الحبيبة حقيقة ، بيد أن الدكتور نصرت عبد الرحمن يصر عـلى توهمه في ان الشاعر يستعير ثم يستوي توهمه خطأ يـدل على أنه لا يتقن البلاغة العربية التي تحررت قواعدها لتحليل الأدب العربي ، فيقرر معلقاً على

(٢٣) الكشح : الخاصرة . وتقتري : تتبع .
(٢٤) جأب : غليظ صلب . والمدري : القـرن . والجدة : طريقة في الظهر تخالف اللون المصدر السابق ص ١٢ ـ ١٣ .

أبيات طرفة تلك قائلاً : (فــان وجود أي مشبه يفسد القضية كمــا يقول الفقهاء ، فنحن أمام غزال بعينيه وخديه وكشحي مهاة غليظة القرن)[٢٥] .

وغني عن التفصيل هنا أن نقول لــه في دحض قراره هذا متسائلــين باستغراب : وماذا اذا كان طرفة بن العبد قد ذكر المشبه في أبياته كما رأينا ؟ ! على أية حال فان الرجل في اعتقادنا كان يحتاج الى اتقان أدوات بحثه في الشعر الجاهلي قبل أن يلتمس فيه هذا النوع من الصور الذي يسميه استعارة .

صورة الرمز غير الأيقوني : ـ

ويبدو أن حالة هذه قد دفعته الى أن يغرب في النوع الخامس من أنواع الصور وهو ما يسميه ــ الرمز غير الايقوني ــ ويشرحه قائلاً : (فيوم تتجسم التصور في مادة دون أن يكون في المادة علاقة تشبيهية أو استعارية ، فنحن أمام رمز غير أيقوني . فهو علاقة باطنية خارجية ، وهو لايعود الى مــادة ومعنى كالرمز الايقوني بل يعود الى معنى فقط ، كالرموز التي كان يستعملها الصوفية عندما يرمز الباب عندهــم الى التجريــد والبستان الى المعارف الانسانية)[٢٦] .

الملاحظ هنا ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يعود الى الدائرة التي أغلقها على مقصوده من الرمز الايقوني ، ويعيد مصطلح الرمز ويسعى الى ايضاحه بنفي نسبته الى الايقون ، فاذا نحن أمام طلسم آخر من طلاســم المصطلحات . وهذا الطلسم يتخذ مجراه في تاريخ الفكر العربي الاسلامي ليغرق في لجج الشطحات الصوفية ، فاذا هو باطني وخارجي يدل على معنى فقط .

والسؤال هاهنا يلتفت الى المصدر الذي أخذ منه صاحبنا مفهومــه حول الرمز غير الايقوني وهــو الكتاب التذكاري ، لمحيي الدين بن عربــي

---

(٢٥) المصدر السابق ص ١٣ .
(٢٦) المصدر السابق ص ١٣ .

ويتساءل قائلاً : اذا كان الرمز غير الايقوني نوع من الصور يدل على المعنى لاتتحكم في تحديده علاقة التشابه وعلاقة الاستعارة الحقيقية في مدلولها القديم ، فما الأساس الذي نعتمد عليه في تصور هذا المعنى وتخيله وفهمه ؟ .

ان الرجل لم يفكر في هذا السؤال ولم يدره في عقله ، ومن هنا ينحت مصطلح الرمز غير الايقوني ويخلط مابين الفكر الصوفي الاسلامي وسواه ثم يمضي عنا ويتركنا في معمعة لا طائل وراءها .

صورة الكناية :ـ

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن يحس بشيء من الحرج كلما أورد مصطلحاً غريباً من مصطلحاته وذكر نوعاً شريداً من أنواع صوره ، وآية ذلك أنه يفزع الى مصطلحات التراث البلاغي ويقتبس منها مصطلح الكناية للدلالة على النوع السادس من الصور الذي يبينه قائلاً : (وتبدو لي أنها أخف من الرمز ، فهي ضرب من الاشارة (Sign) وتكاد الاشارة تصبح لغة عصرنا : نراها في العلامات الرياضية ، ونراها على الطرق تحدد تعليمات المرور ، ونجدها في البيوت اذ يشير قرع الجرس الى وجود شخص يستأذن للدخول ، وفي السيارات والطائرات وفي الآلات الكاتبة اذ يدل قرع الجرس على انتهاء السطر .... الـــخ .

وهذا النوع من الاشارة يمكن أن يطلق عليه اسم الاشارة المصنوعة . وتبدو الكناية في الشعر أبعد من هذه الاشارة المصنوعة ، وهي ترتبط في بدايتها باقامة علاقة بين الظاهرة ومعناها : فظهور النجم المذنب يعني أن مصائب ستحل ، وحل عقد الرّتم(٢٧) يعني أن الزوجة قد خانت زوجها ... الخ)(٢٨) .

(٢٧) الرتم : نوع من النبت وكان الرجل اذا اراد السفر عمد الى رتم فعقده فاذا رجع ورآه معقوداً زعم أن امراته لم تخنه ، وان رآه محلولاً زعم انها قد خانته .

(٢٨) المصدر السابق ص ١٣ .

فواضح مما يبينه أنه لا يملك في تفصيل هذا النوع من التراث البلاغي العربي غير مصطلح الكناية دون أن يعتمد على مدلوله الذي يحرره البلاغيون الاسلاف مؤكدين في بيان أضرب الكناية : أن الاشارة هي نوع من أنواع الكناية كما سنرى ، ومن هنا يخطىء كل الخطأ عندما يتوهم ان الكناية نوع من الاشارة •

ثم ان هذه الاشارة التي يفصل القول فيها فيبين أن منها ماهو مصنوع ويورد أمثلة من الحياة اليومية ، وأن منها ماهو شعري ويشرحه بنماذج من الحياة الاجتماعية لم تجرِ في الشعر العربي شواهد للكناية ـ لاتكاد تدنو من العقول فهماً ولا توشك أن تستوي في الافهام علماً ، اذ أنها تأتي لتبين مقصد الرجل من الكناية وتستأثر بجهده فلا تبين ولا تستبين • وفي هـذه المعمعة من الاغراب والتغريب والتغرب يورد صاحبنا قول الأعشى : ـ

تبيتون في المشتى ملاءً بطونكم
وجاراتكـم غرثى يبتنَ خمائصا

ويكتفي بشرح معناه من غير أن ينبّه الى ما فيه من كناية ويحلله كما يقتضي المصطلح البلاغي أو يستوجب مفهومه الخاص عن الكناية بشقيها : الاشارة المصنوعة والاشارة الشعرية ، ولهذا فمن حقنا أن نقرر مطمئنين أن الرجل ليس له في تحديد أنواع الصور هذه غير ابتداع المصطلحات بدعاً لا أصول لها في العربية ، وغير الاغراب في شرحها وفرضها على التراث العربي الأدبي والبلاغي •

طبيعة الشعر : ـ

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن لايرسو بنا على هـذا الشاطىء الغريب من دراسة أنواع الصور واصطناع المصطلحات ، وانما يمضي أبعد من ذلك ويجرنا وراءه فيورد مقولة يونغ التي تقرر : ان الشاعر يعبر عن

الوجدان الجماعي للأمة أو اللاوعي الجماعي ثم يستخلص مفهوماً بشأن الشعر عامة والشعر العربي خاصة يؤدي عما ملخصه بقوله : (ولا أقيم تفرقة حادة بين الفلسفة والشعر : فالفلسفة والشعر انبثاق للوجدان وخروجه من القوة الى الفعل ، فاذا ما أخذ شكلاً عقلانياً فهو الفلسفة ، واذا ما أخذ شكلاً يلتحم فيه العقل والروح فهو الشعر)[٢٩] وبعد هذا يبدأ من شؤن الحياة اليومية وقضايا الانسان الخاصة ويصوره تعبيراً غيبياً عن عموميات الكون وغيبيات الروح .

وبدهي ان الرجل في هذا كله يباين المذهب النقدي والبلاغي العربي الموروث الذي ميز تمييزاً جوهرياً بين الشعر والفلسفة ، فرأى جمهور أتباعه مثلاً أن المتنبي هو الشاعر وأن أبا العلاء المعري هو الفيلسوف والحكيم ، كما ينقطع كل الانقطاع عن نظرة العرب الى الشعر وتلقيه لساناً للقبيلة يحمي ذمارها ويمجد أبطالها ويهجو خصومها ويستجيب في معترك الحياة اليومية لحاجات الانسان العابرة ويؤدي الدور الـذي يؤديه سواه في قضاء هـذه الحاجات .

اللغة الشعرية : ـ

لعل أمر ما يراهُ صاحبنا على هذا النحو يهون ويتعلق به رجماً في الغيب ورأياً في المحاكاة النظرية لو أقتصر على تعريف الشعر وحده ، بيد أنه يتجاوز هذا ويمد في سلطانه على لغة الشعر والصور الفنية التي تنبني من هذه اللغة وتتجسد بأسلوبها . وهذه مسألة تخص بحثنا وتقيم ازاءه موقفاً لابدّ من تقويمه وتحليلـه ، واذن فكيف يدلي الرجل دلوه في هذا المضمار ؟ يقـرر الدكتور نصرت عبد الرحمن في الاجابة عن هذا السؤال قائلاً : (ونحن في الشعر أمام شيئين : فلسفة عليا كامنة شديدة الخفاء ، ولغة شعرية)[٣٠] .

---

(٢٩) المصدر السباق ص ١٤ .
(٣٠) المصدر السابق ص ١٥ .

وفي ضوء قراره هذا يأبى أن يفهم لغة الشعر على أنهـا تعبر عن حياة الشاعر السوية ويفهمها على أساس آخر هو تعلقها بعـالم علوي مفرط في الخفاء والغموض وممعن في الابتعاد عن المحسوس فهو يرى أن معرفة حياة زهير بن أبي سلمى على أنه عاش في هذا النمط أو ذاك من العيش تكفي لفهم لغته الشعرية وانما هذا الفهم يقتضي معرفة نظرته الى الكون وعليه فعبارته التي يتخذها مفتاحاً لدراسة الصور الفنية للشعر الجاهلي تقرر قائلـة : (والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء الى الكون)(٣١)

ينسف الدكتور نصرت عبد الرحمن باستغرابه هذا علوم اللغة العربية التي وظفها الباحثون في دراسة الشعر الجاهلي بما فيها أيام العرب واحداث حياتهم التي هي ــ من غير شك ــ المهد الذي نشأ فيه الشعر العربي قبـل الاسلام وترعرع بين أحضانه ، ومن هنا فهو يدعو الى اتخاذ آراء علمـاء الأديان واكتشاف الآثاريين وسيلة لدراسة هـذا الشعر وفك طلاسمه التي تجري صوراً ترمز الى الفلسفة العليا وتنبض بالنظرات الفلسفية . حقـاً أن الباحث لاينكر جدوى المعرفة القبلية في الكشف عن مدلولات لغة الشعر وفهم بعض أسرارها ولكنه في الوقت نفسه يقول : (ولا تعني هذه المعرفة القبلية أن بحثنا في لغة الشعر قد توقف ، ولا تعنى أننا سنقوم بعملية مطابقة بين لغة الشعر والمعرفة القبلية كما يطابق رجال الهندسة بين مثلثين قد تساوت أضلاعهما وزواياهما ، ففي الشعر خفاء يشبه خفاء الكهرباء)(٣٢) .

ولعلنا نلاحظ : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن ينسى أن للكهرباء على الرغم من خفائه واستتاره علماً يدرسه ويكشف عن خصائصه ويرسخ قواعد عمله لهذا فهو يقوي نسيانه ويتخذه ضرباً في بيداء التعميم والقاء الكلام كيفما أتفق فيقرر قائلاً : (وتتطلب دراسة لغة الشعر ماتقوله الأسلوبية المعاصرة

---

(٣١) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .
(٣٢) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

من أن الأثر الأدبي كل ، مركزه روح الخالق الذي يعد مبدأ التماسك الداخلي وهذه الروح تشبه أن تكون نظاماً شمسياً تنجذب نحوه سائر الأشياء ... وينبغي أن تفضي كل جزئية الى التوغل في مركز الأثر الأدبي بناء على ماتقرر من أن لكل منها علتها وأنها تتكامل مع سائرها ، ورب جزئية تأدى منها المرء الى مفتاح الأثر الأدبي كله)[٣٣] .

ويقين أن الرجل باتخاذه الاسلوبية دراسة معاصرة معياراً لفهم لغة الشعر الجاهلي يضرب في بيداء لاظن أنه يلتقي فيها حقائق هذه اللغة في ادائها عن أفكار أناس يتباينون عن البيئة التي ولد فيها القائلون بالاسلوبية كل التباين .

موضوعات الشعر الجاهلي : -

ان الدكتور نصرت عبد الرحمن في اتجاهه هذا ربما يكون له عـذره متمثلاً في حرصه على المعاصرة والتجديد اذا ماقصر بحثه على المسائل التي لاتمس الأمة العربية في اصالة فكرها ورسوخ تقاليدها ، بيد أن شيئاً من هذا العذر لا يقره له أحد حين يراه يؤول ألفاظ الشعر العربي ويستلهم موضوعاته على وفق مايهوى ويشتهي من غير قرينة ودليل .

والمؤسف حقاً أنه قد صيَّر دراسته للصورة في الشعر الجاهلي ضرباً من الرجم الذي يتجاوز مناهج التأويل المنطقية وغير المنطقية ، وآية ذلك مثلاً : أنه يستقصي في الباب الأول من كتابه موضوعات الشعر الجاهلي التي تدل عليها ألفاظ هذا الشعر وتعابيره دلالاتٍ غير معجمية وغير صورية .

ففي بحثه (الصورة والدين)[٣٤] يلاحق الديانة المجوسية الفارسية التي يظنها شائعة بين العرب الجاهليين فيتمسك ، بكلمة النار التي أدارها الشعراء العرب حقائق ومجازات ، ويفرض عليها مدلولاً صورياً بقوله : (وقد تكون

---

(٣٣) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .
(٣٤) راجع المصدر السابق نفسه ص ٢١ .

كثرة الحديث عن النار في الشعر الجاهلي ، وشدة الاعتزاز بها ـــ وأن تبدت في معرض الكرم ـــ مظهراً من مظاهر هذه الديانة)[٣٥] •

ولعل الاستغراب مما يستنتجه الدكتور نصرت عبد الرحمن من ورود كلمة النار في الشعر الجاهلي ـــ لا يكتفي بتأكيد أن هذا الباحث العربي يسرف كلّ الاسراف في خضوعه للدراسة الاسلوبية المعاصرة التي ترى الجزئيات اشارات الى كليات غيبية مجردة ، وانما يقرر أيضاً انه يجهل تاريخ العرب الحافل في مجال استنتاجه بسرد أضرب نيران العرب الكثيرة وتخصيص كل ضرب بمناسبة من مناسبات حياتهم الخاصة والعامة •

احصائية الصور : ـــ

وأياً كان فان الدكتور نصرت عبدالرحمن لا يتقيد بأنواع الصور التي استخلصها قبل خوضه في دراسة محاورها الموضوعية والرمزية والشكلية وانما يسلم زمام قلمه الى ذلك اللون من الاستنتاج بين حين وآخر ويدفعه نحو متاهاتٍ واحصائيات لاطائل وراءها • ففي دراسته موضوعات الصورة لدى ثمانية من الشعراء الجاهليين لا يسمعنا غير ألفاظ وتعابير وردت في قصائدهم من غير أن يبين اسهام هذه الألفاظ والتعابير في بناء هذا النوع أو ذاك من أنواع الصور ومن غير أن يحللها وينبهنا الى مصادرها أدوات للتصوير والتجسيد •

وآية ذلك أنه يتحدث عن الشاعر طرفة بن العبد قائلاً : (لعل من الغريب أن أقول : ان شاعر الناقة حضري الصورة ، يغترف صوره من جداول حضرية ، وقد تزول هذه الغرابة اذا أحصينا صوره في الأبيات الثلاثين من المعلقة التي وصف بها ناقته ونجد في هذه الأبيات الثلاثين احدى عشرة صورة حضرية ، تقف قبالتها خمس صور لنعامة تردي لظليم ، ولجناحي نسر أبيض

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٤ .

مَضْرحي ، ولقربة جافة خلق ، ولكناس غزالة في أصل شجرة ضال ، ولمهاة مكحولة أم فرقد • ونستطيع أن نعد هذه الصور الخمس ــ ماعدا القربة الخلق ــ من الصور الطبيعية •

أما الصور الاحدى عشرة الحضرية فهي : ظهر البُرجُد ، والبابان المنيفان المددان ، وقنطرة الرومي ، والسقيف المسند ، والبنادق الغُرّ في القميص المقدّد ، وسكان بوصيّ بدجلة ، والعلاة ، وطرف المبْرد والمرآتان ، وقرطاس الشآمي ، وسِبْت اليمامي)[٣٦] • فأي أمر يتهادى الينا في هذا الاحصاء الذي يكاد يشبه مانقع عليه في المعجمات العربية ؟

وهل يخلو شعر شاعر غير جاهلي من موضوعات تتبادر الينا في ألفاظ وتعابير من هذا اللون ؟ ! •

غموض الشعر الجاهلي وتأويل أساليبه : ــ

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن نفسه قد ضاق ذرعاً بما قرره في الباب الأول من كتابه على الرغم من اسهابه وتطاول مداه ، فانتقل الى الباب الثاني الذي درس فيه الصورة الجاهلية في الاطار الرمزي ليجد بين دفتيه فسحة يقلق في سماواتها آراءه التي تكاد تتفق مع طبيعة الشعر الجاهلي أسلوباً وغاية • فهو ينكر في هذه الفسحة أن يكون الشعر الجاهلي بيناً واضحاً •

ويقول : (لعل القول بوضوح الشعر الجاهلي أخطر حكم أصدر على ذاك الشعر ، فالحكم على أي شعر بالوضوح يعني أنه كالأرض الموات التي لاتغل ولا تنبت ، والوضوح في الشعر سذاجة غير محببة ، وما الشعر الجاهلي بواضح ، وما هو بساذج)[٣٧] •

فالرجل هاهنا لايلتفت الى مافهمته العرب من رسالة الشعر ومكانة

---

(٣٦) المصدر السابق ص ٩٧ .
(٣٧) المصدر السابق نفسه ص ١٠٥ .

الشاعر وحاجتهم الى تلك الرسالة واعتزازهم بهذه المكانة : ألم يروا الشعر ديوانهم وعلمهم الذي لم يكن لهم علم سواه ؟ ! ألم ينزلوا الشاعر منزلة المحامي الذي يسجل تاريخهم وأيامهم ويحمي ذمارهم ويدفع عنهم غائلة الأيام ؟ ! واذن فكيف يكون ديوانهم وعلمهم غامضاً ومبهماً وأنى تكون لغة محاميهم طلاسم ورموزاً ؟ !

قد يشتهي الرجل أن يرى الشعر بمنظار الناقد الفرنسي بول فاليري ويهواه على مذهب المدرسة السريالية والرمزية في النقد الأوربي بيد أنه ليس له أن يخرج الشعر الجاهلي الذي ولد قبل ميلاده وميلاد بول فاليري ومبتدعي السريالية والرمزية بعشرات القرون من جلده ويلبسه جلداً ليس من زمانه ومكانه ويفرض عليه طبيعة ليست من شيمته فكراً وعقيدة .

وربما يهون أمر ما يشتهيه ويهواه لو لم يتخذه فرضيات يؤوّل بها أساليب العرب في بناء الصورة الفنية ويتنكب بها عن مباحث البلاغة العربية التي حللت هاتيك الأساليب وحددت غاياتها في ضوء الشواهد المستفيضة ، ذلك لأن عمله هذا يشوه خصوصية الأمة العربية في احتفائها بالشعر واتخاذه وسيلة للتعبير عن مبادئها ومثلها في معترك الحياة .

يتجلى منزع الدكتور نصرت عبد الرحمن هذا في دراسته للتشبيه اداة رئيسة من أدوات الشعر الجاهلي في بناء الصور الفنية وفي نسف أغراضه التي تنم عليها شواهد هذا الشعر فنراه يقول : (وقد بات من سقط المتاع القول بأن وظيفة التشبيه في الشعر الجاهلي هي التزيين أو التوضيح ، فما الشاعر طاهياً يريد أن يزين ما يطهو كي يلذّ للناس التقاؤه ، وما هو بمعلم يفترض في تلاميذه الغباء فيسعى الى ايضاح مالا يحتاج الى ايضاح ، ولكن التشبيه يضرب في أعماق الوجود الانساني الذي يسعى الى اقتناص الحقيقة والمشبه والمشبه به اذا ماكثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة

الظاهرية بين الطرفين)[٣٨] .

ويقين ان الدكتور نصرت عبد الرحمن لايملك فيما يقرره غير الفرض والامعان في الخروج على منطق الأشياء ، فالتشبيه لغةً واصطلاحاً هو موازنة بين طرفين يعود الطرف الأول الذي هو المشبه الى تجربة الشاعر ويتمثل الطرف الثاني في مخيلة المتلقي وذخيرته اللغوية . ومن هنا فالشاعر لايشبه شيئاً بشيء الا لعلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به ، والا فهو يستطيع أن يعمد الى أضرب الكناية وفنون التورية التي لاتتبادر مدلولاتها غير الظاهرة بوضوح وتبين .

ومما يـدل على أن صاحبنا يملي عـلى الشـعر الجاهلي ماليس من خصائصه وما يجافي بيئته انه يتحدث عن تشبيه المرأة بالدمى قائلاً : (أمـا التشبيه بالدمية فيمكننا أن نجده في شعر امرئ القيس « آنسة كأنها خطّ تمثال » ، « كبعض دُمى هَكرِ » وفي شعر النابغة كقوله :

أو دُميةٌ في مـرمـرٍ مرفوعـة

بُنيت بآجر يُشاد ومرْصَدِ

وفي شعر بشر بن أبي خازم « كأنهن دمى صنعاء » و « البيض الكواعب كالدمى » ، وفي شـعر الأعشى : « كأمثـال الدمى » ، و « كالدُّمية » ، و « كالتماثيل عليها حُلل » ، وكقوله :

كدُميـة صُـوِّرَ محرابُهـا

بمذْهب في مـرمـرٍ مائرِ

وفي شعر عدي بن زيد « كدمى العاج في المحاريب » ، وشعر أبي دُواد « البيض الكواعب كالدُّمى » .

والحياة الجاهلية كما نعلم حياة وثنية ، والدمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون ، أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد ان لم يـكن

(٣٨) المصدر السابق نفسه ص ١٠٦ .

للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة)[٣٩] .

يعتمد الدكتور نصرت عبد الرحمن على حياة العرب الجاهلية في تأويله العلاقة الرمزية المفترضة في تلك الشواهد بين المشبه والمشبه به ، واذن فلماذا لم يلتفت الى مافي هذه الحياة من مظاهر الاساءة الى المرأة مثل وأد البنات وسواه ؟ ! .

أوَ ماتدل هذه المظاهر على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى وجه الشبه بين المرأة والدمى والتماثيل غير الجمال المادي ؟ !

هذا بالنسبة الى مايعتمد عليه في تأويله أما بالنسبة الى الشواهد التي يسوقها فلا يشك أحد في أنها لم تكن ترمي الى غير معانيها الواضحة البينة التي تجمع المشبه والمشبه به في علامة يتعارف عليها الناس ويقرها الشعراء أنفسهم .

فرض مصطلحات اوربية على أشكال من الشعر الجاهلي : ـ

الحقيقة أن الرجل يلتفت الى الشواهد ولا يمضي على منهج موحد فيما يلتقط من دلالات الحياة العامة الا اذا كانت هذه الدلالات وتلك الشواهد مظنته فيما يفترض ويتأول . وعلى هذا الأساس نراه لا يقف عند موضوعات الشعر الجاهلي وما يسميه فيه رموزاً وانما يتواثب بين يدي مايطلق عليه مصطلح الشكل والبناء في الشعر الجاهلي ، فيحلل نصوصاً من الشعر الجاهلي في الاتجاه نفسه ويفرض عليها مصطلحاته الغريبة والغربية .

فهو يعود ثانية الى التشبيه في الشعر الجاهلي ويربطه بمصطلح الايقون الذي يستوي عنده نوعاً من أنواع الصور ويقول : (ليس غريباً في الفكر الايقوني أن يكون التشبيه عمدة الصور الفنية لأنه فكر يقوم أساساً على التشابه ففي شعر امرىء القيس زهاء مائتي صورة وسبعين صورة فنية منها

---

(٣٩) المصدر السابق نفسه ص ١٠٧ .

قرابة مائتي تشبيه ، ومن قرابة مائتي صورة في شعر زهير بن ابي سلمى مائة تشبيه وخمسون تشبيهاً ، ويدنو من هذا العدد مافي ديوان النابغة الذبياني من التشبيهات)[٤٠] .

والسؤال الذي ينبغي أن يأخذ بتلابيب الدكتور نصرت عبد الرحمن ازاء مذهبه هذا يستفسر مستنكراً : بقوله ماعلاقة هؤلاء الشعراء الجاهليين بالفكر الايقوني وما يدل عليه في الدراسات الأوربية المعاصرة ؟ !

ويشتد هذا السؤال في استغرابه عندما يسمع الرجل متحدثاً عن تعدد المشبه به في التشبيهات الجاهلية ويقرر أن هذه الظاهرة الأسلوبية يسميها النقاد الغربيون (بالتشبيبة الهومري ، نسبة الى هوميروس صاحب الالياذة والأوديسة)[٤١] .

ألم يجد باحثنا غير مصطلح النقاد الأوربيين للدلالة على أسلوب من أساليب التشبيه العربي الذي فاضت بهِ نصوص الشعر الجاهلي وغير الشعر الجاهلي ؟ ! .

لعل الاجابة عن هذا السؤال وسواه مما تفرضه أقوال الدكتور نصرت عبد الرحمن في جنبات كتابه هذا الذي يدرس صور الشعر الجاهلي نظرية وتطبيقاً لاتتعدى تأكيد أن الرجل يدرس مايدرس من التراث العربي بعقلية غير عربية ، وأنه ينسلخ عن البحث البلاغي والنقدي العربي ليغرق في لجج النقد الأدبي الأوربي باحثاً بين صراعاته الفكرية والفنية مالا يمكن أن يقع عليه من خصائص أدب أمته .

ومع هذا كله يزعم قائلاً : (قد توحي الدراسة الرمزية للشعر الجاهلي بأنني قد نقلت ذلك الشعر الجاهلي الى قانون عالمي شبيه بقانون الضغط

---

(٤٠) المصدر السابق ص ١٧٩ .
(٤١) المصدر السابق نفسه ص ١٧٩ .

الجوي أو الحرارة : فالمرأة تساوي الشمس أو الأمل ، والطلل يساوي اليأس أو ماتخلفه الشمس الراحلة على الخصب الانساني •

ولا تخلو تلك الدراسة من تعميم يبدو منافياً لروح النقد الحديث الذي يعدّ الشعر غير خاضع لقانون ، ويعد كل قصيدة ذات حياة تتميز بالتفرد والخصوص • وعلى اعترافي بأن الشعر لايخضع لقانون فان طبيعة الشعر الجاهلي قد فرضت هذا التعميم ، وعلى اعتراف النقد الحديث بأن الشعر لايخضع لقانون ، فانه وهو في معظمه من نتاج الدراسات الغربية ، لم يجابه ظاهرة كظاهرة تشابه قصائد الشعر الجاهلي ، وتشابه الصورة الفنية فيه)[٤٢] •

فصاحبنا في هذا النص الذي يلفه الكثير من الارتباك والتردد يريد ايهامنا بأنه لم يلق زمامه في دراسته للصور الفنية في الشعر الجاهلي الى الدراسات النقدية الأوربية وأنه قد استخلص ما استخلص من قوانين هذا الشعر أختراعاً وابتداعاً ، بيد أن مصطلحاته النقدية وتوجهاته الفكرية ومنهج بحثه وغاية دراسته تنبض جمعاء بما هو أجنبي وبما هو بريء من العربية : فلقد رأيناه ينكر على التراث البلاغي والنقدي العربي تملكه لمصطلح الصورة الفنية ويزعزع مصطلحات هذا التراث مثل التشبيه والكناية والرمز عن مدلولاتها ، ويفهم الاستعارة العربية ضرباً من التفكير البدائي ، ويصطنع أنواعاً من الصور تدور في معظمها على مصطلح الايقون ، ويفرط في ارجاع موضوعات الشعر الجاهلي وشكل بنائها الى ماهو دخيل ، وينعى على البلاغيين الاسلاف استقبال الشعر فناً بيناً مبيناً واضحاً وبحثهم التشبيه أداة للافهام والتفهيم • ومن هنا فان الدكتور نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فناً وفي مضمار دراسته تطبيقاً ، وانما التمس للدراسات النقدية الأوربية بشأن الصورة الفنية شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي ففرض على هذه النصوص ماليس منها فناً وفكراً فضاعت دراسته بين واديين لايلتقيان •

---

(٤٢) المصدر السابق ص ١٧٥ .

الفصل الثاني

الدكتور علي البطل وتقليد الفكر الغربي في بحث اصول الصورة الشعرية وتطورها حتى نهاية القرن الثاني للهجرة : ـ

ان دراسة الشعر العربي القديم على هـدى من مصطلح الصور الفنية بديلاً عن البيان العربي قد اسـتوت بدعة العصر واللون المميز للكثير من الدارسين العرب ، وتتجلى هذه الحقيقة في كتاب (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)(1) الذي صنفه الدكتور علي البطل واصدره بعد أربع سنوات من صدور كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن •

محاور دراسة الصورة الشعرية : ـ

يقيم الدكتور علي البطل كتابه هذا على أربعة أقسام : يدرس في القسم الأول الذي عنوانه (الصور الفنية)(2) مصطلح الصورة ، ويتتبع مفاهيمه ثم يختار المفهوم الذي يرتئيه ويطمئن اليه ويتخذه أساساً لتطبيقاته بهذا الشأن • ويبحث في القسم الثاني الذي عنونه (بصورة المرأة بين المثال والواقع)(3) النظرات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية المعاصرة التي تكشف الحجاب عن الأمومة مثالاً في الديانات وانسانة في واقع الحياة • ويتناول في القسم الثالث الذي وجهه عنوان (صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني)(4)

---

(1) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) •

(2) المصدر السابق نفسه (١٣ ـ ٥١) •

(3) المصدر السابق (٥٣ ـ ١٢٠) •

(4) المصدر السابق ١٢١ ـ ١٨٠ •

مجموعة من الحيوانات التي ورد لها ذكر في الشعر العربي واتخذها الشعراء صوراً للتعبير عن مقاصدهم الشعرية •

وحلل في القسم الرابع الذي حمل عنوان (صورة الانسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة)[٥] •

طائفة من قضايا الرجل في معترك الحياة : ـ

ولعلنا نلاحظ من هـذه الأقسام ان الرجل يكاد يتقيل خطة الدكتور نصرت عبدالرحمن في دراسة الصور الفنية للشعر الجاهلي على الرغم من انصرافه في ظاهر عناوينه الى دراسة موضوعات الصورة الفنية وتجنبه دراسة أشكالها ، ذلك لأن الدكتور نصرت عبد الرحمن اذا كان قد اختار لعناوين فصول كتابه مصطلحات تنم على شكل الصور الفنية واسلوب بنائها الا أنه لم يدرس في الأغلب غير موضوعاتها والأفكار التي تنم عليها •

ومهما يكن فان ملاحظتنا هذه لاتعني : أننا نحكم على الدكتور على البطل سلفاً ونقوّم كتابه قبل تحليل أفكاره ومنهجه بل تعني على ـ وجه الدقة ـ أننا نتلقى كتاباً يحطب فيما يحطب فيه كتاب سابق ، واذن فكيف كان الأمر كذلك ؟ •

ادعاء التأثير الأرسطي في المفهوم العربي عن الصورة : ـ

يتتبع الدكتور علي البطل تاريخ مصطلح الصورة الفنية وتطور مفهومه والروافد العلمية والفلسفية والجمالية التي استقت منه ، والغريب أنه يتسرع في هذا التتبع فيحكم على ميلاد هـذا المصطلح في البحث البلاغي والنقدي العربي قائلاً : (لقد سقطت كلمة الصورة ـ بمعناها الفلسفي ـ الى العرب مع الفلسفة اليونانية ، وبالذات الفلسفة الأرسطية • حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولى في هـذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ

---

(٥) المصدر السابق ١٨١ ـ ٢٣٦ •

والمعنى في تفسير القرآن الكريم)[٦] .

والرجل يتلقف حكمه هذا من الموسوعة الفلسفية المختصرة التي ترجمها فؤاد كامل وآخرون حيث جاء فيها حديث عن مفهوم الصورة والهيولى عند أرسطو مقرراً : (فالصورة هي الشكل والهيولى هي المادة . فالمنضدة هيولاها الخشب والغراء ، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الخشب والغراء حتى ظهرا على هذا الشكل)[٧] .

ويقين ان ذلك التلقف يؤكد ـ في أقل تقدير ـ ان الدكتور علي البطل لم يلتفت في حكمه الى شواهد اللغة العربية العريقة قرآناً كريماً وشعراً وأمثالاً أدارت كلمة الصورة وبينت [٨] قبل افتراض اتصال العرب بالفلسفة اليونانية عامة والفلسفة الارسطوطاليسية خاصة : ان الفكر العربي الأصيل قد رأى الصورة شكلاً يتضمن ما سبقه في الظهور مادة ويؤدي عنها هيئة مخصوصة . وعليه فلماذا ذلك التسرع ؟ .

أو َ مايقتضي التتبع التاريخي لمفهوم الصورة استقصاء المادة في المعجم العربي وفي النصوص الأصيلة التي بنت هذا المعجم وأدت عن اللغة العربية في أصالة ؟ ! .

هذا من جهة ومن جهة خرى فان اتهامه للمعتزلة بأنهم فصلوا بين اللفظ والمعنى بتأثير من فلسفة أرسطوطاليس لايستند الى واقع البحث البلاغي والنقدي العربي ، ذلك لأننا رأينا [٩] أن الجاحظ الذي كان رأساً من رؤوس الاعتزال لم يفصل بين اللفظ والمعنى وان عبد القاهر الجرجاني[١٠]

---

(٦) المصدر السابق ص ١٥ .

(٧) هامش المصدر السابق ص ١٥ .

(٨) راجع هذا البحث .

(٩) راجع هذا البحث .

(١٠) راجع هذا البحث .

على الرغم من اختلافه معه في العقيدة قد سلم له بهذه الحقيقة ورأى قبل ألف عام أن من يزعم تفضيل الجاحظ الالفاظ على المعاني وفصله بينهما انما يضربون في متاهات من الخطأ والخلط .

ويمضي الدكتور البطل أبعد من ذلك فيخلط الأمور خلطاً لا يرتضيه علم ولا يقره عرف ويقرر قائلاً : (وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى الى ميدان دراسة الشعر ، الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن . فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب ، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية ، تحت تأثير مثال « المنضدة » الذي ضربه أرسطو مثلاً للفرق بين الصورة والهيولى .

فنجد في البلاغة كتاب « الصناعتين » للعسكري ، وفيه يقول : « الالفاظ أجساد والمعاني أرواح » ويجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً ، وفي صناعة الشعر أن يجري المنظوم مجرى المنثور في سلاسته وسهولته ، واستوائه ، وقلة ضروراته . وهكذا يكون المعنى هو المدار ، واللفظ صورة يخرج بها المعنى الى وجود الفعل بعد وجود القوة .

كما أنه لا فرق بين دور الكلمة في « المنظوم » ودورها في المنثور ، لأن الاهتمام بها أصلاً في كليهما يأتي بعد الاهتمام بالمعنى) (١١) .

ويقين أن الرجل عندما يتجاوز النقاد والبلاغيين العرب قبل القرن الرابع وينقطع الى أبي هلال العسكري المتوفى (سنة ٣٩٥ هـ) في التسوية بين فن الشعر والصناعات يريد ايهامنا بما ذهب اليه من ارجاع الأمر كله الى أرسطوطاليس الذي يفترض باحثون أن كتابيه فن الشعر ، وفن الخطابة قد ترجما الى العربية في أواسط القرن الثالث للهجرة وأن ترجمتهما كانت النبع

---

(١١) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

الذي فاضت منه دواعي تقليـــد البحث البلاغي والنقدي العربي للدراسات اليونانية عامة والارسطوطاليسية خاصة •

وآية ذلك أن الفكر العربي الأصيل بدءاً من تحديد رسالة فن الشـــعر في العصر الجاهلي نشاطاً انسانياً قد رأى الشعر ضرباً من العلم بين يدي القرآن الكريم وأن ناقداً رائداً مثل ابن سلام الجمحي يستجيب لذلك الفكر العربي الأصيل ويقرر قائلاً : (وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهـــل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات)(١٢) •

فلماذا لم يستشهد الدكتور البطل بمذهب الجمحي هذا ؟ •
ولِمَ يلتمس فيها لتأثير الأرسطوطاليسي ؟ ! •

يبدو أنه كان يعرف أن مقولة الجمحي تلك قد ترسخت بجذورها العربية الأصيلة قبل أن يترجم لأرسطوطاليس شيء الى العربية وربما لايعرف ذلك أصلاً • وعليه فلا بدّ من أن نناقش الأساس الذى بنى عليه آراءه هـــذه بافتراض ان مذهب أرسطوطاليس في الفصل بين الهيولى والصورة هو النبراس الذي قاد الفكر البلاغي العربي الى تمثل الالفاظ مستقلة عن المعاني ، والقرآن الكريم هو الفيصل الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه في هـــذه المسألة العقديـــة •

والمعروف لدى من تمرس بالتراث العربي الأصيل وألقى اليه السمع وهو شهيد : أن هذا الكتاب العزيز قد تحدث عن خلق الانسان في آيات(١٣) بيّنات من طين ومن روح منها قوله تعالى (اذ قال ربّك للملائكة اني خالقٌ بشراً من طينٍ * فاذا سوّيْتُه ونفختُ فيه من روحي فقعوا له ساجدين)(١٤) والمفسرون تنعقد آراؤهم في تفسير ظاهرهاتين الآيتين وسواهما على أن

---

(١٢) طبقات فحول الشعراء ص ٦ .
(١٣) انظر سورة السجدة الآية ٩ وسورة الحجر الآية ٢٩ .
(١٤) سورة (ص) الآيات ٧١ و ٧٢ .

الله تعالى قد خلق الانسان اولاً من طين وسواه أي أتمم خلقه وعدله ونفخ فيه من روحه وأحياه وجعله حساساً متنفساً (١٥) ، ودل تعالى باضافة الروح الى ذاته على أنه خلق عجيب لايعلم كنهه الا هو كقوله (ويسألونك عن الروح قل الروحُ من أمر ربي وما أوتيتمْ من العلم الا قليلاً) (١٦) كأنه قال : ونفخ فيه من الشيء الذي اختص هو به وبمعرفته (١٧) فهاهنا بيان مبين : ان الفكر العربي قد تعلم من القرآن الكريم انَّ الانسان قد خلقه الله أولا من طين والطين مادة معروفة ثم نفخ فيه من روحه وهو أمرٌ لايحيط به عقل بشري • واذن فما شأن ارسطوطاليس ومنضدته بهذا المبدأ الرئيس من مبادىء الدين الاسلامي في كتاب عزيز واني أثر فيه رأي ادبي ؟ ومتى اخذ من فلسفة بشرية ؟ •

ولعل الملاحظة المنهجية التي تبين تنكب الدكتور البطل عن البحث العلمي تتبادر الينا من أنه حكم على البحث البلاغي والنقدي العربي تلك الأحكام قبل أن يشير الى كتاب فن الشعر وكتاب فن الخطابة ويكلف نفسه عناء التفاتة يسيرة الى ترجمتهما وكيفية هذه الترجمة ومدى الافادة منها •

ويظهر أنه قد شعر بشيء من هذا ، فتذكر الأمر وقرر قائلاً : (وكان هذا أثراً سيئاً من آثار سيطرة المنطق الأرسطي على مباحث البلاغة العربية ، كما كان لكتاب «الخطابة» أثر سيّىء آخر ، اذ انشغل البلاغيون بالاصطلاحات والتعبيرات البلاغية فيه عن الادراك العام للنظريات النقدية التي ضمنها أرسطو كتابه في « فن الشعر » الذي لم يستطع هؤلاء الافادة منه لسوء ترجمته من ناحية ، وكونه يعالج ضروباً من الشعر لم يعرفها العرب هي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم)(١٨) •

---

(١٥) راجع الكشاف حـ ٤ / ١٠٥ .
(١٦) سورة الاسراء الآية ٨٥ .
(١٧) راجع الكشاف حـ ٣ / ٥٠٩ .
(١٨) الصورة في الشعر العربي ص ١٧ .

المهم في هذا التذكر المتأخر عن أوانه أنه يقصي كتاب فن الشعر عن التأثير في المباحث البلاغية العربية ويجسد هذا التأثير نابعاً عن كتاب فن الخطابة من زاوية واحدة هي أنشغال البلاغيين العرب (بالاصطلاحات والتعبيرات البلاغية فيه من غير الادراك العام للنظريات النقدية التي ضمنها أرسطو كتابه في (فن الشعر) •

والدكتور البطل في رأيه هذا لا يورد شواهد من ترجمات كتاب الخطابة ليقيمها دليلاً على هذا التأثير مؤكداً بذلك أفتقاره الى البحث المنهجي الذي يقتضي الاستناد الى النصوص والأتزار بالشواهد لأقرار حكم خطير في مسألة بالغة الخطورة تتعلق بتراث أمة • ويقين أننا ينبغي ألا نسلك مسلكه ونرد حكمه حكماً نظرياً من غير نصوص وشواهد ، ومن هنا فلا بدّ من أن نتوجه الى ترجمات كتاب الخطابة الى العربية ونتحقق مصطلاحاته وتعابيره التي أنشغل بها علماؤنا الاسلاف •

يحدثنا ابن النديم عن ترجمات كتاب الخطابة ونقوله الى العربية قائلاً : « الكلام على (ريطوريقا ومعناه (الخطابة) يصاب بنقل قديم وقيل : ان اسحق نقله الى العربية ونقله ابراهيم ابن عبدالله ، فسره الفا رابي أبو نصر • رأيت بخط أحمد بن الطيب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم »[19] •

الواضح من هذا النص أن لكتاب الخطابة ثلاث ترجمات وتلخيص : أولى هذه الترجمات ما قيل من أن اسحق قد قام بنقلها • والظاهر من عبارة ابن النديم أن هناك شكاً بشأنها وآية ذلك أن ابن النديم نفسه لم ير هذه الترجمة ، وهو المعروف بتتبعه للمكتبة العربية في زمانه وقبل زمانه لذلك أستعمل الفعل (قيل) مؤكداً : أن من رأى هذه الترجمة لم يكن عنده ذا شأن فيسند اليه صراحةً أمر ماقال :

---

(١٩) الفهرست ص ٣٤٩ •

وثانية هذه الترجمات قام بها ابراهيم بن عبدالله الذي ترجم المقالة الثامنة من كتاب الطوبيقا • ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي : ان ترجمة ابراهيم بن عبدالله ليست هذه الترجمة التي وصلت الينا ، ودليله على ذلك أن ابراهيم بن عبدالله (كما يظهر من ترجمة المقالة الثامنة يحسن الفهم ويعرف المصطلحات المنطقية التي كانت قد أستقرت)[٢٠] •

وأياً كان شأن هذه الترجمة في دقتها وسلامتها فما ينبغي الاشارة اليها أنها لم تسلم من الضياع ولم تقف أمام النسيان وتصل الينا ، وهذه الحقيقة تثير سؤالاً يستفسر قائلاً : أو كان ذلك ناتجاً عن ضيق انتشارها في مجالس البحث البلاغي والنقدي العربي ؟ ! الواقع العلمي يقتضي عدم البت في الاجابة عن هذا السؤال ، ومع ذلك فلابدّ من أن يرد في ذهن الباحث المتثبت وهو يلحظ أن سعة أنتشار الكتاب أياً كان سببها ــ جنة تحميه من آفة الضياع واهمال النسيان •

وثالثة هذه الترجمات صاحبها مجهول ، ووصفها ابن النديم في نصه ذاك بأنه « نقل قديم في نحو مائة ورقة » •

ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي أن نسخة كتاب الخطابة التي نشرها هي هذه الترجمة القديمة ، ولكن مامعنى أنها نقل قديم ؟ •

يجيب الدكتور عبد الرحمن بدوي عن هذا التساؤل فيقول : (المقصود من غير شك أنه نقل يرجع الى المترجمين قبل عصر حنين سنة ١٩٤ هـ ــ ٢٦٠ هـ أي اوائل القرن الثالث للهجرة ان لم يكن قبل ذلك)[٢١] •

ويرى الدكتور شوقي ضيف : (ان هذه الترجمة القديمة لم تتقدم (كتاب البيان والتبيين) للجاحظ المؤلف حوالي سنة ٢٣٠ هـ لسبب مهم ــ

---

(٢٠) الخطابة ــ ص ــ ز تصدير عام عبد الرحمن بدوي •
(٢١) المصدر السابق ص ــ ز •

وهو أن الجاحظ لم يذكره ولم ينقل عنه أي نقل)[٢٢] •

ولعل الواضح أن محاولة الدكتور عبد الرحمن بدوي والدكتور شوقي ضيف في تحديد تاريخ النقل القديم لكتاب الخطابة الذي وصلت الينا نسخته ــ تعتمد على الفرض وتستند الى التخمين •

والمهم في رأينا بشأن هذا النقل القديم : أنه النقل الوحيد الذي أنتشر في أكثر من مجال ثقافي اسلامي ابان القرن الثالث للهجرة ، وان غيره ــ ان وجد ــ لم ينتشر انتشاراً واسعاً ، وعليه فانه النافذة التي يحتمل أن يطل منها النقاد المسلمون الرواد على رأي أرسطو في الخطابة عامة والبلاغة خاصة ، وأنه المصدر الأجنبي الوحيد الذي يفترض أن يكون علماء البلاغة المسلمون الأوائل متأثرين به من بين المصادر الأجنبية • ومن هنا فليس لنا الا أن نلتمس في هذا النقل القديم بالنصوص تأثير أرسطو الذي قرره الدكتور البطل وثبته نظراً مجرداً •

قوم الدكتور عبد الرحمن بدوي النقل القديم لخطابة أرسطو وهو المطلع على أصله اليوناني قائلاً : « الترجمة العربية التي تقدمها جاءت ــ وياللأسف ــ سقيمة ، انحرفت عن معاني النص وأساءت فهمه وعبر المترجم ــ المجهول لنا ــ عما فهمه أو بالأحرى أساء فهمه بألفاظ واصطلاحات غريبة يعسر على المرء أن يفهم السر في التجائه اليها »[٢٣] •

الملاحظ ان الدكتور عبد الرحمن بدوي يستغرب من التجاء المترجم الى ألفاظ واصطلاحات غريبة في اداء نقله •

والرجل محق في هذا لأن الناقل كان يجد في أيامه ألفاظاً واصطلاحات غريبة أصيلة شاعت في البحث البلاغي والنقدي العربي منذ بدايات القرن الثاني للهجرة •

---

(٢٢) البلاغة تطور وتاريخ ٧٥ ــ ٧٦ .
(٢٣) الخطابة ص ــ و تصدير عام عبدالرحمن بدوي .

وفي يقيننا أن هذه الظاهرة التي أستغرب منها الدكتور عبد الرحمن بدوي تعود الى أن ذلك الناقل لم يكن على صلة بالبحث البلاغي والنقدي العربي وأنه ربما كان يجهل علوم العربية ويعمل في هذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة العملية كالطب وصناعة الأدوية وسواها .

وأياً كان ففي هذه الظاهرة دليل قوي ينقض مازعمه الدكتور البطل بهذا الشأن من أن علماء البلاغة العربية أنشغلوا باصطلاحات أرسطو وتعابيره في كتاب الخطابة ، اذ أين هذا الأنشغال ؟ ومن نقل اليهم كتاب الخطابة على هذا النحو كان بعيداً عن هذا الجانب الشكلي من جوانب ما نقله ؟ .

لا يستغني البحث العلمي مع هذا كله عن النصوص في توثيق مانذهب اليه واقامته حجةً تثبت أمام المماحكات الجدلية واذن فكيف كانت اصطلاحات هذه الترجمة القديمة وتعابيرها ؟ .

ان الاجابة عن هذا السؤال ينبغي أن تقتصر على مبحث المجاز الـذي ينكفيء عليه بحثنا هذا ويراهُ الدكتور البطل مغرس أرسطو في حقل الصورة الفنية لدى علماء البلاغة والنقد العربي وعليه فما مصطلح النقل القديم في هذا المبحث ؟ وكيف حلله ؟ .

يتحدث نص النقل القديم في هذا المجال مميزاً بين مصطلح المثال ومصطلح التغيير بقوله : (ثم ان المثال ايضاً تغيير لكنهما يختلفان قليلاً . فقول القائل في أخيلوس : أنه وثب أسداً هو تغيير فمن أجل أنهما جميعاً كانا شديدين ، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً)[٢٤] .

ففي هـذا النص تتلقى مصطلح المثال مرادفاً لمصطلح التشبيه الـذي أستقر في البحث البلاغي العربي منذ زمن بعيداً عن تاريخ ترجمة هذا النص كما تتلقف مصطلح التغيير الذي يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي ان هـذا

(٢٤) الخطابة ١٩٥ ــ ١٩٦ .

المترجم قد أستعمله مقابل مصطلح المجاز العربي • أما نحن فنرى ان مصطلح التغيير هنا أريد به مصطلح الاستعارة خطأ وجهلاً •

فالنص يتحدث في شاهده أخيلوس وثب أسداً عن التشبيه البليغ ، وآية ذلك أنه يوازن بينه وبين مصطلح المثال الذي يعني التشبيه عنده •

ومهما يكن فالنقل القديم لكتاب الخطابة قد أدار مصطلح المثال ومصطلح التغيير من غير أن تكون بينهما وبين مصطلحات البلاغة العربية من صلة ناهيك عن اضطراب مفاهيمه البلاغية عن التشبيه والاستعارة ، وعليه فمن حقنا : أن نقرر مطمئنين ان علماء البلاغة العربية لم ينشغلوا بالمصطلحات التي تقلبت في كتاب الخطابة على هذا النحو ، وأن الدكتور البطل قد قال ما قال بشأن هذا الأمر غير متثبت وغير محقق •

واذا أردنا أن نوطد قرارنا هذا في شمول دفعاً للذين تقيلهم الدكتور البطل في زعمه فاننا نشير[٢٥] الى أن أمهات مصطلح علم البلاغة العربية مثل مصطلح البلاغة والفصاحة والبيان والبديع قد فاضت في آي الذكر الحكيم بمعان لغوية ومدلولات اصطلاحية ، وان علماء البلاغة قد تلقفوها من هذا الكتاب العزيز الذي لم يكن لعصر نزوله العربي الخالص عهد يذكر بالزمن الذي شاعت فيه ترجمات كتب ارسطوطاليس ، وأداروها في مصنفاتهم التي جردوها لأثبات أعجاز القرآن الكريم وتدارس ألوان بلاغته •

تأرجحه بين المدرسة الرومانتيكية والمدرسة السريالية في النظر الى الاستعارة : ـــ

يلقي الدكتور علي البطل التراث البلاغي والنقدي العربي ظهرياً وهو يلح على تلمس أثر مصطلحات أرسطوطاليس في هذا التراث على وفق مذهبه الفرضي ، ولا يلتفت الى شيء من هذا التراث في عصر أزدهاره وتألقه بدءاً

---

(٢٥) راجع بحثنا القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الاغريق والعرب ص ١١١ .

بالجاحظ ومروراً بعبد القاهر الجرجاني والذين تقيلوه اللهم الا اشارة عجلى الى مدارسة ابن عربي للخيال وحديثه عنه في عالم التصوف المتفلسف • وما عدا هذا فانه يطوي العصور والبيئات العربية طياً ليرى في المدرسة الرومانتيكية الأوربية منقذاً للبحث البلاغي والنقدي العربي من التهم التي يصبها عليه من غير حساب فهو يقول : « وهكذا كانت نظرة ابن عربي المتقدمة للخيال لمعة ضوء لم يتح لأحد أن يفيد منها في تصحيح مسار الدراسات البلاغية العربية ، وكان على الخيال أن يظل متهماً حتى تجيء ثورة الرومانسيين في أوربا على مفاهيم شبيهة بما كان عندنا في دراسات بلاغيي عصر النهضة الأوربيين »[٢٦] •

ندرك من هذا القول غاية الدكتور البطل ومأربه من ذلك الحكم على التراث البلاغي والنقدي العربي ، اذ هو يصور هذا التراث قاصراً عقيماً ولد كسيحاً ، ومات تركة ثقيلة كبلت القلم العربي في هذا الميدان وأسرته ، وأن السبيل الوحيد أمام تحرر هذا القلم في أيامنا هـذه هو الأنتماء الى الفكر الأوربي في حظيرة المدرسة الرومانسية •

ويقين أنـه ليس لنا أن نتهم الرجل في شيء يتجاوز أقوالـه نصوصاً أقتبسناها وحللناها فيما مضى ، بيد أننا نلفت النظر الى أنه يدرس الصورة الفنية في الشعر العربي ابان عصور أزدهاره عـلى وفق المنهج الأوربي وفي ضوء المدارس التي تمزق بين خصوماتها هذا المنهج من غير ضابط أو رادع •

واذن فكيف تدافعت دراسته هذه وتقلبت في أجواءٍ لاتمت الى أجواء الشعر العربي وبحث صوره بوشيجة ؟ •

يبدأ الدكتور البطل دراسته بنظرة الرومانسيين الى الاستعارة والاعتماد عليها في بناء الصورة الفنية فيقول « ومع هذا الاعلاء من شأن الخيال فقد ظل الاهتمام بالاستعارة مدار حديث أصحاب المذهب الرومانسي وشراحهم ،

---

(٢٦) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ص ٢٢ .

حيث ربطوا بين الخلق الفني والاستعارة من حيث أنها مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال »[٢٧] .

والسؤال الأنكاري الذي يبين تجاوز الرجل التراث البلاغي العربي يتساءل هاهنا : ألم يهتم هذا التراث بالاستعارة منذ أوائل القرن الثالث للهجرة ؟ ! .

ألم يستفض في تثبيت شواهدها وتحليل طبيعتها ورصد أضربها وبيان بلاغتها ؟ ! .

سوف نجد أجوبة هذا التساؤل فيما يقبل علينا من هذا البحث ، وهي أجوبة نظن ان الدكتور البطل لم يلم بها بشكل حجب عنه حقيقة الأمر وألزمه أن يبدأ ببحث دور الاستعارة في بناء الصورة الفنية على أعتاب المدرسة الرومانسية .

يهم صاحبنا أمران في دراسة الاستعارة بين دفتي البحث البلاغي الرومانسي وكل أمر من هذين الأمرين عجب في عجب : ـ

الأول : قوله انها « تصويرية بطبيعتها ، لذلك فهي تخلق مايسمى باللغة التجسيمية وليست مغالطة زخرفية كما كانت عند البلاغيين التقليديين ، وهذا تقدم مهم في النظر الى وظيفة المجاز في التجربة الفنية »[٢٨] .

والسؤال الأنكاري يستفسر هاهنا أيضاً بقوله : ألم يدرس التراث البلاغي العربي أيضاً الاستعارة المكنية أداة .

لتجسيم المعنويات وتشخيص الجمادات بنسبة لوازم الى هذه وتلك تخيلاً ؟ ألم يتفنن عبد القاهر الجرجاني ـ في الأقل ـ في تحليل هذا اللون من الاستعارة ؟ ! .

---

(٢٧) المصدر السابق ص ٢٣ .
(٢٨) المصدر السابق ص ٢٤ .

صحيح أن مصطلحات التراث البلاغي العربي تباين التعابير التي أدارها الدكتور البطل في بسط هـذا الأمر من أمـري الاستعارة لدى المدرسـة الرومانسية ولكن هل يعني هذا التباين اكثر من أن تعابير الدكتور البطل مترجمات لألفاظ أوربية يحتاج الفكر العربي الى وقتٍ غير قصير لهضمها واتخاذها بدائل عن مصطلحات البلاغة العربية التي تشرب بها هذا الفكر درساً وكتابةً جيلاً اثـر جيل ٠

أما الأمر الثاني فهو أغرب من سابقه لأنه قفزة الى الوراء في سـلم تطور العقل الأنســاني وأرتماء بـين معميات الأسطورة منبتاً للأستعارة ٠

فالدكتور البطل في تفصيل هذا الأمر يسلم قلمـه الى باحثين أوربين ويروي قائلاً : « ففي مقال عن « أصل اللغة » يعتقد الناقد الألماني «هردر » ان الانسان البدائي يفكر في شكل رموز ، لذلك يربط « هردر » الاستعارة ببداية اللغة نفسها فيرى أن « اللغة الأولى كانت قاموس الروح » ، وقـد تعاونت أستعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة التي تقص أعمال وأقوال كل المخلوقات ، تلـك القصص الخيالية التي يضطرد فيهـا الأنفعال والتشويق ٠ والشاعر الحديث ــ فيما يرى هردر ــ مثله في ذلـك مثل الانسان البدائي ، لايقدم المعنى مجرداً أو يحاكي الطبيعة بل هو يخلق ــ كما كان البدائي يخلق ــ قصصه الخيالية وأساطيره ٠

والأستعارة « أسطورة مصغرة » كما يرى نورمان فريدمان ٠ كما أن الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري كما يقول « ويليك ووارين » ، فالاستعارة تنشط لدى البدائيين لأنها تمنح الأسماء الملائمة لمالا يمكن أن يسمى »(٢٩) ٠

والحقيقة أن الدكتور البطل يعتمد في بحث الصورة الفنية ــ كمـا

---

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٤ ٠

سنرى ــ على هذه المرويات التي ان لم يكن أساسها الفرض والتخمين فانها ــ من غير ريب ــ لاتمت الى فهم العرب للأستعارة وتحليل أركانها •

فالمعروف أن ابن المعتز المتوفى سنة (٢٩٦ هـ) قد ثبت شواهد باب الاستعارة[٣٠] من آي الذكر الحكيم التي سمت عن الأسطورة ديناً بدائياً وأرتفعت فوق الوهم الخرافى مبدأ للعقل ، وأن علماء البلاغة الأخرين قد أكثروا من هذه الشواهد أثاراً عربية أصيلة وحللوها في ضوء علاقة التشابه بين المستعار والمستعار له ، وهي علاقة يستسيغها الذوق ويلم بها الخيال ويفقهها النظر المتبصر •

مفهومه الجديد عن الصورة وطبيعة اللغة العربية : ــ

والظاهر في رأينا أن الدكتور البطل في تحبيذه هذا الأمر وأستخلاصه لنفسه مذهباً وديناً ينحرف كثيراً عن المدرسة الرومانسية التي رأت للشعر غاية ذاتية ، وأخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها في فهم اللغة ، وآية ذلك انه يلم بما يسميه المفهوم الجديد للصورة قائلاً : « اذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فان المفهوم الجديد يوسع من اطارها ، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح ، بل قد تخلو الصورة ــ بالمعنى الحديث ــ من المجاز أصلاً ، فتكون عبارات حقيقية الأستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب »[٣١] •

يبدو أن صاحبنا فيماظنه مفهوماً جديداً للصورة يجهل التراث البلاغي[٣٢] العربي حقاً ، ذلك لأن هذا التراث قد جعل اللفظة الواحدة صورة لها مدلولها في الذهن وهو المدلول الذي يتجسد كلما سمع المخاطب هذه اللفظة ووردت

---

(٣٠) راجع كتاب البديع : ابن المعتز ص ٢ .
(٣١ الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري ص ٢٥ .
(٣٢) راجع هذا البحث ص .

على ذهنه ، اذ أن اللغة في طبيعتها هي اداة التصوير • وسوف نبني على هذه الحقيقة رأينا في الصورة التي ترسمها التعابير التقريرية ونميزها عن الصورة الفنية التي تؤدي عنها وسائل البيان وأدواته من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية

يمضي الدكتور البطل فيما ظنه مفهوماً جديداً للصورة ويعود الى ماروى عن النقاد الأوربيين بشأن طفولة اللغة وتجسد الأسطورة فيها ثم يقرر قائلاً « فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير ،لأنه دائماً يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى ، « وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي ، كلما كانت تصويرية » وتتيجة لهذه المقولة فنحن كلما أقتربنا ــ تاريخياً ــ من النصوص الفنية حديثة العهد ببكارة اللغة الأولى • وجدنا التصوير فيها أغلب من التجريد العقلي ، ولذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي ، في مرحلة ماقبل الاســلام ، دون أن يعتمد التصويــر فيه ــ بالضرورة ــ على الوسائل البلاغية »(٣٣) •

وبدهي أن هذه النتيجة التي يستخلصها الباحث لايمكن اقرارها والأخذ بها في رحاب اللغة العربية في الأقل ، لأن أحداً لا يدرك أي فرق بين نصوص هذه اللغة قبل الاسلام ونصوصها في العصور المتعاقبة حتى أيامنا هذه ، اذ أنّ اللغة العربية من اللغات النادرة التي تحتفظ بسننها في صياغة المفردات وتحرير المدلولات وبناء الجمل من غير أن يؤثر فيها هذا العامل أو ذاك مادامت هي اللغة الفصيحة التي جرت بها شواهد الأدب الأصيل وآي الذكر الحكيم •

واذن فقد تكون هذه النتيجة التي بناها على مقولات أوربية تتبادر الى التعقل والصحة اذا كانت تختص باللغات الأوربية الحديثة في تاريخ نشأتها والمستسلمة لعوامل التبدل بين آونة وأخرى ، والى جانب هذا فان النصوص التي أوردها صاحبنا لشعراء من عصر ماقبل الاسلام ليست بريئة من وسائل البيان في تصوير مضامينها كما يزعم : من هذه النصوص قول النابغة : ــ

(٣٣) المصدر السابق ٢٦ ــ ٢٧ •

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم
وكيف بحصن ، والجبال جنوح ؟
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل
نجوم السماء ، والأديم صحيح ؟
فعما قليل •• ثم آب نعيّه
فظل نديّ الحي وهو ينوح !

فالبحث البلاغي العربي يرى في هذه الأبيات تشبيهاً ضمنياً أتخذه الشاعر وسيلة لتصوير تحامل القوم على أنفسهم صبراً واصطباراً غير مصدقين موت حصن وموقنين أنه حي لم تسترقه يدُ المنون فشبه ضمناً مالحصن من خصالٍ تمسك ماحوله في قومه من هدوء وطمأنينة بما يمسك مظاهر الطبيعة من أستقرار وأنتظام •

وعندما تيقن القوم من وفاة حصن وجاشت نفوسهم أسى وحزناً صورهم على هيئة ندي الحي الذي ينوح •

اذن فهذا النص الشعري الجاهلي الذي يتوغل في أعماق التاريخ بعيداً عنا بنيف وستة عشر قرناً يرسم الصور الفنية بأساليب البيان العربي ، وعليه فان صورَهُ فنية" ومع هذا فان الدكتور البطل اذا كان غير متمرس بالبحث البلاغي العربي وغير متقن لقواعده فهو لايستطيع أن يقنع أحداً بأن لغة هذا النص فطرية ترجع الى عهد الطفولة الانسانية ، لأن هذه اللغة تكاد تكون لغتنا في هذه الأيام من شتى جوانبها المعجمية والنحوية والبلاغية •

تقليده النقد الأوربي في بيان طبيعة الصورة ووظيفتها : ـ

يصر الدكتور البطل على جدة مفهومه للصورة فيلتمس مصادره ومنابعه قائلاً : « يطول بنا الأمر لو رحنا نتتبع المنابع التي شاركت في تكوين مفهوم « الصورة الفنية » في شكله الجديد ، ما بين علم النفس ، والاستطيقا ،

والدراسات الأدبية والنقدية التي تعتمد عليها بدرجة أو بأخرى ، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح »[٣٤] •

وواضح من هذا ان الرجل لايلتفت الى البلاغة العربية بقليل أو بكثير ملتمساً مفهوم الصورة ، وانما ينصرف كل الانصراف عنها ويجشم نفسه ويسلم قلمه الى العلوم والمدارس النقدية الأوربية ويسمعنا ماأنتهت اليه هذه المدارس وتلك العلوم بشأن مصطلح الصورة •

ومن هنا فهو يسرد ما تلقفه قلمه قائلاً : « فالبرناسية التي قامت على أنقاض الرومانتيكية ، وتمثل مذهب الواقعية الطبيعية في الشعر — لاتعترف الا بالصور المرئية المجسمة ، أو مايسمى بالبلاستيكية ، التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء بعيداً عن نطاق الذات الفردية •

وهذه عودة لنظرية محاكاة الطبيعة ، وللروح الكلاسيكية التي ثارت عليها الرومانتيكية • والرمزية وان كانت ترى البدء من الأشياء المادية ، الا أنها لاتقف عند حدودها كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان الى أثرها في أعماق النفس أو « اللاشعور » ولكي يمكنهم اخراج مافي هذا المنبع العميق اخراجاً دقيقاً ، أبتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير ، كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وهو مايسمى بتراسل الحواس ، وتتعمد اشاعة الغموض ، فتؤدي الظلال دورها الى جانب الضوء ، في الصورة •

أما السرياليون فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر ، وجعلوها فيضاً يتلقاه الشاعر نابعاً من وجدانه فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي ، لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل ، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه • ولقد جاء(سارتر) بنظرية الوجوديين المتكاملة في الخيال ، ويفرق فيها بين طبيعة الصورة التي يتلقاها الادراك عن العالم الحسي ، والصورة التي يخلقها

(٣٤) الصورة في الشعر العربي ص ٢٧ .

الخيال ، وهي المقصودة في العمل الفني فهي عمل تركيبي ، يقوم الخيال بنائها مما خلفه الادراك من خبرات ، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوماً أو في حكم المعدوم ، فالخيال يلغي وجود ماحصله الادراك ، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلاً من وجوده المادي ، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادي ، لأن الواقع لاجمال فيه »(٣٥)

لايفكر الدكتور البطل ـ بتثبيته أراء هذه المدارس النقدية الأوربية ـ في تقويمها وتحليلها ، وكأننا به يراها مسلمات ترتفع قدراً عن ذلك وتسمو منزلة في الدنو منها •

وربما لايكون الرجل كذلك أو قل أنه يحرص على ألا يكون كذلك ، ومن هنا فهو يعلن عن أنه لايرى جدوى في تتبع مفهوم الصورة الفنية لدى هاتيك المدارس بل يرى الجدوى في بيان طبيعتها ووظيفتها •

وهو في هذا البيان يستمد منهجه ونظراته من النزعات الأوربية المعاصرة في فهم النفس البشرية ، فيشير الى أن الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية قد تأثرت بالدراسات النفسية التي فتح « فرويد » أفاقها بمباحثه عن العقل الباطن ، ذلك المنبع الذي جعله السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية • ويعدّ تحديده : « الصور الشعرية رمز مصدره اللاشعور » انعطافاً مهماً في فهمها ، أضيف اليه فيما بعد ، فكرة يونج عن النماذج العليا فتوجه اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الانساني •

وفي ضوء هذا يبين الدكتور البطل ان هناك أتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة الفنية وتحديد وظيفتها في النص الأدبي :

يتجه أولهما اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٨ •

لعمل الذهن الانساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنف هذا الاتجاه الصورة بحسب مادتها على صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ، ويضاف اليها الصور الحركية والعضوية وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب اليها ، وقد تشترك اكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة .

ويتجة ثانيهما أتجاهاً رمزياً ويرى الصورة بأعتبارها تجسد رؤية رمزية ، ويهتم منها بالأنماط المكررة ، التي سميت بعناقيد الصور . يجسد الدكتور البطل في هذا الاتجاه أساساً ماوراء هذه الصورة الرمزية من أصول نبعت منها ، مع ملاحظة كيفية أرتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير(٣٦) ، ثم يختار هذا المنهج أساساً لدراسته كما سنرى .

أن أختياره هذا ضرب من التقليد المحض للنقد الأدبي الأوربي في بعض منعطفاته الحادة التي تميل الى الفرض وتتجنب المعقول ، وهو في هذا يتحاشى التراث البلاغي العربي ان لم يكن يجهله كل الجهل ، ذلك لأن هذا التراث قد ضم بين دفتيه هذين الأتجاهين في شمول واتساع يلمس المنهج الموازن بين يديه سبق هذا التراث في الكشف عن طبيعة هذه الصورة الفنية ووظيفتها في الأدب .

حقاً أن هذا التراث لم يعتمد على المصطلحات التي أدارها الدكتور البطل ملخصاً أراء القائلين بذينك الأتجاهين ، وهذا أمر طبعي ، ذلك لأن علماء البلاغة العربية يختلفون عن هؤلاء القائلين لغةً وثقافة وعقلية .

وأياً كان فمنهجنا الموازن في هذا البحث يقتضي أن نقدم فهم التراث البلاغي العربي في هذا المجال ، واذن فكيف ترسخ هذا الفهم وأمتدت سبل بحثه ؟ .

---

(٣٦) راجع المصدر السابق ٢٨ ـ ٢٩ .

معه المبحث البلاغي العربي في دراسة طبيعة الصورة الفنية : ــ

يدرس التراث البلاغي العربي الصورة الفنية في ميدان التطبيق من حيث وسائل رسمها وأدوات بناء طبيعتها وطرق تحقيق أهدافها ، ويأتي التشبيه أساساً لتلك الوسائل والأدوات والطرق ، ذلك لأن سائر موضوعات البيان من مجاز واستعارة وكناية تنبني عليه وتتفرع عنه •

ان مبحث التشبيه متسع ــ كما سنرى ــ في التراث البلاغي العربي ، ومما يعنينا منه للموازنة بينه وبين ذينك الاتجاهين طرفاه المشبه والمشبه به •

لقد قسم البلاغيون العرب طرفي التشبيه اكتساباً ومادة على أربعة أضرب : ــ

الأول : التشبيه الذي يكون فيه المشبه والمشبه به حسيين ، والمراد بالحسي مايدرك هو أو مادته باحدى الحواس الخمس الظاهرة وهي : البصر والسمع والشم والذوق واللمس •

الثاني : التشبيه الذي يستوي فيه الطرفان عقليين ، والمقصود بالعقلي مالايدرك واحد منهما بالحس بل بالعقل •

الثالث : التشبيه الذي كان فيه المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً •

الرابع : التشبيه الذي كان فيه المشبه محسوساً والمشبه به معقولاً[(٣٧)]

والى جانب هذه الأضرب نبّه اولئك البلاغيون على لونين أخرين من التشبيه :

اولهما : التشبيه الخيالي كقول الشاعر : ــ

وكأن محمرّ الشقيق اذا
تَصَوّب أو تصعد

اعلامُ ياقوت نُشِرْ
نَ على رماح من زبرجد

---

(٣٧) راجع الايضاح ص ٢١٩ •

وثانيهما : التشـــبيه الوهمي وهو ماليس مدركاً بشيء من الحواس الخمس الظاهرة ، مع أنه لو أدرك لم يدرك الا بها[٣٨] كقول امرىء القيس : ـــ

أيقتلني والمشـــرفي مضاجعي
ومسنونـــة" زرق" كأنياب أغوالِ

وكذا ما يدرك بالوجدان كاللذة ، والألم والشبع والجوع •

وقد فرق البلاغيون العرب بين التشبيه الخيالي والتشبيه الوهمي فقال العلوي : « والتفرقة بين الأمور الخيالية والأمور الموهومة هو أن الخيال أكثر مايكون في الأمور المحسوسة ، فأما الأمور الوهمية فانما تكون في المحسوس ، وغير المحسوس مما يكون حاصلاً في الوهم وداخلاً فيه »[٣٩] •

وعلى هذا الأساس كان التشبيه الخيالي هو المعدوم الذي بني مجتمعاً من عدة أشياء ، كل واحد منها يدرك بالحس ، ويتوفر في الوجود وأن صورته قد نسجها الخيال •

محمر الشقيق في الشاهد السابق ـــ تلتقيها العين في الطبيعة وهو ورد أحمر مبقع بنقط سود ، أما حالته في التصوّب والتصعد فقد رسمها الخيال وأوجدها لهُ هيئة متخيلة ، وكذلك أعلام الياقوت وبساط الزبرجد يقع عليهما الأنسان متفرقين في الحياة اليومية • بيد أن جمعهما في صورة ، وتأليف هذه الصورة مـــع محمر الشقيق متصوباً ومتصعداً في طرفي تشبيه حدث لغوي وعملية تخيلية تحققاً بخيال الشاعر •

أما التشبيه الوهمي فهو مايأتلف طرفاه أو أحدهما مما لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الوجود المحسوس ولو وجد لكان مدركاً باحدى الحواس ، فأنياب الأغوال في بيت امرىء القيس لا وجود لها في نظر الأنسان

---

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٢٠ •
(٣٩) الطراز ص ٢٧٣ وراجع فنون بلاغية ص ٤٠ •

وقد جعلها الشاعر مشبهاً به السهام الزرق توهماً •

الواضح من مبحث التشبيه هذا الذي حرصنا على عرضه وبيانه بلغة علمائنا الاسلاف ومصطلحاتهم : انه يتسع كل الاتساع قياساً الى الاتجاهين اللذين اختارهما الدكتور البطل بضاعة النقد الأدبي الأوربي وثبتهما ملجأين يجد في أكنافهما الجدة والابداع في دراسة الصورة الفنية ، وآية ذلك ان ماسماهُ اتجاهاً ذهنياً لم يُؤدِ الا الى الصور التي ترسمها الحواس الخمس منفردة أو مجتمعة •

أما بحث التشبيه العربي فقد تجاوز الحواس الخمس ولم ينته لدى حدودها وانما تجاوزها الى العقل والوجدان والخيال والوهم • وعليه فان النوافذ التي تتسرب منها مادة الصورة الفنية في الدراسات البلاغية العربية الى كيان الأديب تتشعب وتتنوع الى مدى لم تحصره العلوم المعاصرة سواء أكانت علوماً نفسيه وشعورية ووجدانية أم كانت علوماً حيوية وجسمانية ، كما أن صياغة هذه المواد وبنائها تتشكل بوساطة العمليات العقلية والخيالية والوهمية ولا تقتصر على العملية الذهنية كما كان الشأن فيما أختاره الدكتور علي البطل لنفسه •

انواع الصور بين مذهب ابن طباطبا العلوي واتجاهين من النقد الأوربي :

وتتجلى هذه الحقائق التي يؤدي عنها المنهج الموازن في دراسات بلاغية نهض بها هذا العالم البلاغي أو ذاك : من هذه الدراسات ماقدمه لنا ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة (٣٢٢ هـ) الذي أنفرد في مبحث التشبيه بأراء ظن بها الزمان على أيا منا هذه • فهو يتحدث عن المصادر التي أستقى منها الشعراء العرب قبل الاسلام مضامين صورهم الفنية قائلاً : ـ

(وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها)[٤٠] فهاهنا ثلاثة

(٤٠) عيار الشعر ص ١٠ .

مصادر ينص عليها ابن طباطبا العلوي لما أسلفنا :ـ

أولها : معرفة العرب ، ومصطلح المعرفة يفيض في مساحته ويمتد في أفاقه ليشمل كل ماينتهي اليه الناس من علوم وخبرةٍ منقولة ومعقولة محسوسة ومستنبطة مكتسبة وموروثة .

وثانيها : ما أدركه عيان العرب ، وهذا الادراك في اتساعه يلتقط المحسوس في الوبر والمدر وفي الزمان وتقلب الأحوال .

وثالثها : تجارب العرب ، والتجارب في اطلاقها تمتد الى ماتطاولت عليه الدهور جيلاً اثر جيل ووصلت من السلف الى الخلف بوساطة الرواية والترسخ في العادات والتقاليد والطباع .

ولعلنا لانضرب في تحليل هذه المصطلحات شططاً ولا نحملها مالا تحتمل تأولاً وتمحلاً اذا مانبهنا الى أن الرجل أجمل تلك المضامين بالوقوف مع التشبيه خاصة وقرر قائلاً : (فضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها ، الى ما في طبائعها وأنفسها)[٤١] .

فاذا كان مصطلح العيان ومصطلح الحس ينزويان في المشاهدات والمسموعات والمذوقات والملموسات والمشمومات ، ألايتسع مصطلح الطبائع والأنفس لماينأى بعداً في الوعي وفي اللاوعي ؟ ! .

قد تختلف الاجابة عن هذا التساؤل من باحث الى باحث ، أما نحن فنرى ان مصطلحات صاحبنا العلوي تنبهنا الى أن التراث العربي غني بما يثير فينا الرغبة في التأمل ويدفعنا الى التدبر ، فنقرر مطمئنين : ان شأن هذا التراث لم يكن كما يتوهم من لم يدرسه وانما كان صلة خصبة لابدَّ من ان نتواصل معها ونحن على مفترق طرق بين هذا التواصل والعزوف والتسول على أعتاب مالا يمت الينا فكراً ومنهجاً وغاية .

ومما يدعونا الى هذا كله أن العلوي أستفاض في الحديث عما يجمع بين

---

(٤١) المصدر السابق نفسه ص ١١ .

المشبه والمشبه به ، فاذا هما متشابهان ومتقاربان في التشابه فيتفقان معنى وصورة أو يختلفان صورة ويتقاربان معنى أو يتفقان معنى ويختلفان صورة أو يشامم هذا وذاك أو يلتقيان مجازاً لا حقيقة[٤٢] .

وفي ميدان التطبيق استقرى الرجل أوجه الشبه قائلاً : (والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها : تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة ، وبطؤا وسرعة ، ومنها تشبيهه بـه لوناً ، ومنها تشبيهه به صوتاً . وربما أمتزجت هذه المعاني بعضها ببعض)[٤٣]

يلتقط المنهج الموازن من هذا الاستقراء مصطلحات : (الصورة والهيئة والحركة وأمتزاج المعاني بعضها ببعض) التي تجسد أساليب صياغة الصور الفنية في التشبيه العربي ويتساءل قائلاً : ألا تتسع مدلولات هذه المصطلحات التراثية كتفاً لكتف مع المصطلحات التي ترجمها الدكتور البطل من النقد الأدبي الأوربي فيما أختاره ، وهي مصطلحات : (الصور الحركية والعضوية والصور المتكاملة وعناقيد الصور) ؟ ! .

أما نحن فنرى تلك المصطلحات التراثية العربية تتسع مدلولات وتتنوع ألواناً وتفيض أشكالاً بالموازنة الى المصطلحات الأوربية تلـك المترجمة ، ناهيك عما جرت به تلـك المصطلحات وضوحاً في الدلالة ودنواً من الفهـم وتلاصقاً للذوق ، في حين لانكاد نتبين مقاصد الدكتور البطل مما أستفاض بـه .

نظرته الأوربية الى ميلاد الفن :ـ

وربما كان يكفينا غنى عن هذا العناء لو لم يسحب صاحبنا ما أختاره من ذينك الأتجاهين الأوربيين على دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الموروث

---

(٤٢) راجع المصدر السابق ص ١١ .
(٤٣) المصدر السابق ص ١٧ .

بيد أنه مسك بتلابيب هـذا الشعر وأدخله فيما ينأى عنه بنيف وأحد عشر قرناً من الزمان وما يتغرب عليه بيئة وفكراً وذوقاً •

وأياً كان فان الدكتور البطل يبدو خالي الذهن من هـذه المشكلات العلمية والفنية والقومية التي حملتنا على تلك الموازنة ، ومن هنا فهو يمضي في بحثه مؤكداً ان (مصدر جمال الصورة لايكون بما فيها من المجاز ، وانما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب ، يقول جان بارتليمي : ــ

« ان الصورة ــ كمبدأ ــ هي مصـدر جمـال الصورة ، فكلمـة Farma التي ترجمتها الصورة ــ في اللاتينية ــ تعني الجمال » ، وان لم تكن اللفظة في العربية تحمل في ثناياها ظلالاً من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية)(٤٤) •

ويقين ان هذا الكلام ضرب من العجب ولون من الألغاز ، اذ كيف تفسر جمال الصورة بالصورة نفسها ؟ أوَ مايذكرنا هذا الكلام بمافسر المـاء بعد لأي الماء ؟ ! ثم ان هذه المفارقة المفتعلة بين مدلول كلمة فارما اللاتينية وكملة الصورة العربية هل تستقيم في العقل ويرضى بهِ الفهم ، اذ من قال ان كلمة الصورة العربية تعني القبح ضرورة وتدل على السماجة وضعاً ؟ ! أوَ ما يتحدد مدلولها في الدراسات البلاغية في ضوء معايير تقرر جمالها وقبحها وتبين حسنها ورداءتها ؟ ! •

هذه أسئلة ربما لا تحتاج الى فيض من الأجوبة لاسيما أن الرجل يحدد موضوع بحثه قائلاً : (أما الصور الرمزية ، أو الأنماط المكررة من الصور ، وما وراءها من أرتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير فهي مـدار الأهتمام في هذا البحث)(٤٥) •

---

(٤٤) الصورة في الشعر العربي ص ٣٠ .

(٤٥) المصدر السابق ص ٣٢ .

واذن فكيف درس هذه الصور بعد أن هدم الأسس المنهجية في دراسة الصور الفنية على ذلك النحو ؟ •

يتجه صاحبنا الى النظريات الأوربية والافتراضات العلمانية التي فاضت بين يدي سلطان العلم المـادي ملتمسة نشأة الدين في المجتمعات عامة وتطوره لدى الشعوب فيقرر ، قائلاً : (ولا يستطيع أن يقدر حاجة الانسان البدائي الى الدين الا من يتصور ماكان يواجهه هذا الانسان ــ في غيبة العلم والتفسير العلمي ــ من مخاطر مع كل خطوة يخطوها في محيط غير مستأنس ، بل معاد تماماً لكل امكانات الحياة • لذلك فقد بدأ الدين مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله ، فعبد كل ما كان حوله من مظاهر الطبيعة ، فبعد أن خلع عليها خياله قوى روحية فاعلة ومقدسة)[٤٦] •

وقراره هذا ليس له من سند سوى شذرات يستنسخها من أقوال باحثين أوربيين من أمثال (أ ــ أو ــ جيمس) ، ثم يبني على هذه الشذرات رأياً في ولادة الفن بين أحضان الدين وانفصاله عنه بعد ذلك •

والملاحظ أن الرجل يعمم قراره ويلف بأحكامه أمم الأرض كافة من غير تمييز تقتضيه ظروف هذه الأمة أو تلك ، ومع هذا فهو عندما يلتمس الشواهد لترسيخ قراره واساغته في الذوق يلتجيء الى الأمة اليونانية ، فيقول : (بـدأ الفن ينفصل عن الدين مرة أخرى ، بعد أن تعلم في حجره السمو والتحليق ، وأكتسب خصائص ظلت عالقة به لعل أهمها الأعتقاد بالقوة السحرية للكلمة ، أو القوة الخالقة الكامنة فيها • ويمكن أن نرى هذا الأنفصال في تطور كلمة دراما اليونانية كمـا يقول جيمس : « تطورت كلمـة Drama عن الكلمة اليونانية Dromena ، التي تعني : الأشياء التي تؤدي في العرض الشعائري فحين تحول الهيكل الى مسرح ، والاعمال المقدسة الى أشياء تمثل تحولت Dromena الى Drama وهذا التحول

(٤٦) المصدر السابق ص ٣٩ .

شديد الشبه بتحول أخـر ــ أقرب الينا هو تمثيليات الأسرار المسيحية في القرون الوسطى ، المأخوذة عن طقوس القداس وفي تطور الشعر عن الديـن يقابلهنا في العهد القديم أيوب وداود ، وسليمان وأرمياء صاحب المراثي وهم أنبياء شعراء ... كذلـك نجد لأختاتون في مصر وصلواته للشمس شـعراً راقيـاً)[٤٧] .

فهاهنا نلتقي وثبة عن الأمـة اليونانية فيما لمسرحها وشعرها من شأن بالسحر الى سواها من اسرائيلين ومصريين كما نلتقي بعد هذا اشارات خفيفة الى شياطين الشعراء والكهان عند العرب ، فاذا الأمة العربية مثل سواها من الأمم التي أسعفته كلماتها ونصوصها بمبررات حكمه العام عليها من غير أن يلتمس تفصيلاتها في القرآن الكريم الذي تحدثت سوره الكريمات عن الديانات السماوية حديثاً لا نلمس فيه ايماءة واحدة الى ذلك الحكم .

والسؤال من حقه أن يتسءل لمـاذا لم يتخذ الباحث سور القرآن الكريم بهذا الصدد ولم يستند اليها في مناقشة الباحثين الأوربيين الذين أستنسخ شذراتهم ؟ ! .

تكمن الاجابة عن هذا السؤال في أن الرجل ينظر الى هذه القضية الخطيرة بعين واحدة أستعارها أستعارة وأفترضها أفتراضاً ومضى في اتجاه واحد ولن يكلف نفسه عناء البحث العلمي الذي يستوجب أستقراء الاتجاهات المختلفة .

ولعل الحقيقة العلمية التي أغفلها الباحث تتبادر الينا من آي الذكـر الحكيم التي لم تنظر الى الشعر الهاماً ووحياً ، ولم تر الأنبياء شعراء ولاسيما نبي الاسلام محمد صلي الله عليه وسلم .

فساد حكمه على صور الشعر الجاهلي عن المرأة : ــ

يستمر الرجل على تواثبه من هذا الرأي الى ذاك وفي النمط ذاته فيلملم

(٤٧) الصورة في الشعر العربي ص ٤١ .

أطراف الأحاديث الأوربية عن المرأة المعبودة التي تحتفظ بسر الميلاد وسر الخصوبة ويمهد للصور التي جسدت جمالها في الشعر العربي بما ذكره نورمان بريل من (أن الاعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ماقبل التاريخ كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري وتمثل « امرأة بدينة في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة » • ولعل الوصف المفصل الذي أتى به براندون لهـذه التماثيل يعطي تصوراً أكثر وضوحاً لصور المرأة في العقيدة القديمة يقول : « تمدنا حفريات العصر الحجري بالتصور الديني لأهله ، ففي عديد من المدن وجـدت تماثيل من الحجر أو العظام ، لنساء يلفت النظر اليها شـيئان : ان الاعضاء الأنثوية قد بولغ في تضخيمها • وان الوجه لايحمل أي ملامح وتسمى هذه التماثيل « فينوسات لوسبيل)[٤٨] لا يعنى الدكتور علي البطل بالأماكن التي اكتشفت فيها هاتيك التماثيل ولا يلتفت الى هويات الأمم التي نظرت الى المرأة هذه النظرة •

ويبدو أنه كان في هذا متعجلاً ليقرر : ان التغني بالمرأة في الشعر العربي على ذلك النحو (صورة دينية ، تسربت الى الشعر القديم وتحولت الى قالب فني ، ظل الشعراء يجددون عناصرها ، ويحاولون تطوير حدودها حتى أفسدوها في نهاية الأمر)[٤٩] •

وشواهده لأثبات مايقرره وتجسيده ينتقيها من ديوان امرىء القيس ويحرص عـلى أن تعكس الشيئين المذكورين في المـرأة : تضخيم الأعضاء الأنثوية وخلو الوجه من ملامح • وهذه الشواهد هي قول امرىء القيس في معشوقته : ـــ

ويـــارب يـوم ناعم قـد لهوتـه
بمرتجة الحاذَيْن ، ملتفة الحشا

(٤٨) المصدر السابق ص ٥٦ .
(٤٩) المصدر السابق ص ٥٨ .

برهرهة كالشمس في يوم صحوهـا
تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
أسيلة مستن الوشـــاح ، كأنمـا
تكسر في أوراكهـــا هابرُ النقا
مضمخة الأردان ، ســـهل حديثها
لطيفة طي الكشح ، وهنانة الخطا

يرفض الدكتور علي البطل بين يدي هذا الشاهد مايراه الدكتور محمد النويهي من أن تصوير المرأة ضخمة في الشعر العربي يمثل ذوقاً جمالياً سائداً في عصوره كما أنه لا يلتفت الى تجسيد امرىء القيس كشح معشوقته ضامراً وابراز خصرها ضيقاً ، وانما يبني على هاتيك الأبيات مقرراً : أن امرأ القيس يقدم معشوقته (تمثالاً من (فينوسات لوسيل) مصوراً من كلمات • يركز على تصوير الأعضاء الأنثوية التي تؤدي وظيفة الخصوبة تاركاً الوجه بلا ملامح محددة)(٥٠) •

ولو ذهبنا الى معلقة امرىء القيس لنستجلي منها حقيقة هذا القرار لوجدناها تقدم لنا صورة المرأة متكاملة في خلقها : فاذا بعض أعضائها ضخمة وبعضها الآخر مبالغ في رقتها ودقتها ، واذا وجهها ينبض بملامح متميزة •

وماذرفـتْ عينـاك الا لتضربـي
بسهميك في أعشار قلب مقتّل
وبيضة خـدرٍ لايرام خباؤهـــا
تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعجل
اذا قلـتُ هاتي نوليني تمايلــت
عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخل

(٥٠) المصدر السابق ص ٥٩ .

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ
ترائبها مصقولةٌ كالسجنجلِ
تصدُ وتبدي عن شتيت وتتقي
بناظرةٍ من وحشِ وجرة مطفلِ
وجيدٍ كجيدِ الرئم ليس بفاحش
اذا هي نَصّتْهُ ولا بمعطل
وفرع يَزينُ المتْنَ أسودَ فاحمٍ
أثيث كقنو النخلةِ المتعثكلِ
غدائرُهُ مستشزراتٌ الى العلا
تضلُّ العقاصُ فيمثنى ومرسلِ
وكشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مخصَّرٍ
وساقٍ كأنبوب السقيِّ المذلل
وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه
أساريعُ ظبْيٍ أومساويكُ اسحلِ

تقدم هذه الأبيات ملامح دقيقة لصورة امرأة لاتبدو جبلاً ولا تستوي هضبة كما أنها لا تتمثل هيكلاً قُدَّ من صخر لا تنبض فيه أسارير أو تموج عليه ومضات انسانة سوية :

فهو يبدأ بالاشارة الى عينيها اللتين تشبهان قدحين من سهام الجزور تذرفان الدموع سهاماً تصيب قلبه ، والعينان من غير ريب تقعان في الوجه .
اذن فكيف يبدو وجه المرأة في شعر امرىء القيس خالياً من الملامح على الاطلاق ؟ ! .

فبعد هذا يشبهها بالبيضة في صفائها ورقتها ، وعليه فأين الضخامة المفرطة والبدانة العامة في هذا التشبيه ؟ ! .

ثم يصف كشحيها أي جنبيها بالضمور ويجسد موضع الخلخال منها

بأنه ريا ، وريّا ـ على قول ابي الحسن ابن كيسان ـ (فَعْلى من الـري ّ انتهاء شرب العطشان فقيل لكل ممتلىء من شحم ولحم ريّانَ والأنثى ريّا .

ومعنى هذا ان موضع خلاخيلها لايبدو ضخماً مترهلاً على الاطلاق بل هو متماسك في لين ونعومة وملاسة ، فينسجم مع ضمور الكشحين وضيق الجانبين ، ومن هنا فقدها منسجم : يضيق حيث يقتضي الجمـال ويمتليء موضع خلاخيله حيث يقتضي الذوق .

ويعود امرؤ القيس الى الخاصرين من محبوبته ، فيصفها بأنها مهفهفة ، والمهفهفة : هي الحسنة الخلق ، ولا تـكون مهفهفة حتى تكون مـع حسن خلقيها ضامرة الخاصرة : وهي ايضاً غير مفاضة والمفاصة : المسترخية البطن . وترائبها أي مافوق صدرها مصقول كالمرآة . واذن فاذا كانت خاصرتها مهفهفة وكانت بطنها غير مسترخية ، فأين الضخامة من هذه المرأة فيما يتصل بالحمل والانجاب من قوامها ؟ ! .

ويمضي امرؤ القيس في تفصيل ملامح هذه المرأة فيصورها وهي تصد أي تعرض ، وتبدي عن شتيت أي عـن ثغر شتيت . ومن روى عن أسـيل فتقديره عن خدٍ أسيل أي ليس بكز وناظرة أي بعين ناظرة تفيض بالحنان مثل الوحش المطفل ، بوجرة وهي أسم مكان . واذن فأين الوجه الخالي من الملامح في هذه الصورة التي تجسد الثغر أو الخد والعينين ؟ ! .

وبعد ذلـك يأتي الشـاعر الى جيد حبيبته ويشبهه بجيد الرئـم :

وهو الظبي الابيض ، وجيد الظبي يمتاز بالتناسق وخفة الحركة ، وهو في الأحوال كلها بعيد عن الضخامة والترهل ، ذلك لأنه اذا كان كذلك لم تستطع أن ترفعه وتدير فيه القلائد .

وشعر هذه المرأة فاحم : أي شديد السواد كثيف يزين متناً لا يلتفت الشاعر الى أستفاضته وامتلائه ، وانما يذكره ليبرز به جمال ذلك الشعر الذي يتوزع غدائر وذوائب ترفع مجذولة ومترسلة .

يعود امرؤ القيس الى كشح حبيبته فيصفه بأنه لطيف ، واللطف لايكون الا مع شدة الضمور • وعودته الى الكشح هاهنا لتأكيد تناسقه مع ساقها الذي يشبهه بأنبوب السقي والأنبوب : البرديّ ، والسقي أي المسقى ، والبردي المسقى لايشترط فيه الضخامة بقدر مايلزم الامتلاء والترجرج في تماسك ورقةٍ ونعومة وملاسـة •

وهي تتناول بنان رخصٍ غير شثن أي غـير جافٍ أو غليظ وانما هو ناعم ورقيق(٩١) •

ويقين أن أبيات امريء القيس تلك لاتجسد صورة المـرأة تمثالاً من تماثيل (فينوسات لوسييل) : أعضاؤها مبالغ في تضخيمها ووجهها لايحمل أي ملامح ، وانما تصور أعضاءها سوية يرق بعضها ويدق ويمتلىء بعضها الآخر من غير ضخامـة وترهل ، وتبرز في وجهها العينين والثغر أو الخد ، وتلتفت الى رقبتها وشعرها • وعليه فالسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : لمـاذا أغفل الدكتور علي البطل أبيات امرىء القيس هذه ومثيلاتها ؟ ! •

الجواب عن هـذا التساؤل ـ في ضوء ماقدمنا من تحليل ـ يؤكـد حقيقتين متلازمتين : ـ

اولاهما : ان الرجل يؤمن بفرضيات أجنبية ويسعى جاهداً لأقامة الدليل عليها من الشعر العربي ، فيلتقط من هذا الشعر مايخدم غرضه ويلبي مطلبه ويتجاهل ماعداها ومالا يتفق معها •

وثانيتهما : أن منهجه جزئي ينفرد بالشوارد متجنباً الاستقراء والشمول ان هاتين الحقيقتين ـ من غير ريب ـ تحملاننا على الشك في الأحكام التي يفيض بها بحثه ، من هذه الأحكام أرجاعه تشبيه المرأة بالشمس الى ماترسب في نفس الشاعر العربي ووجدانه من طقوس اتخاذ المرأة معبودة ، والسؤال

(٥١) راجع شرح القصائد التسع المشهورات ١٢٨ ـ ١٥٠ •

الذي ينقض حكمه : يتساءل ألم يشبه الشاعر العربي الرجل بالشمس ؟ ! ألم يقرأ من ذلك قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر :

فانـك شمس والملـوك كواكـب
اذا طلعت لم يَبْدُ منهن كوكب

تنهض هذه المسألة برهاناً على صحة ماقومنا به منهجه من أنه يلهث وراء الفرضيات ويتجنب الاستقراء وينزوي في الجزئيات .

قصور دراسته للشعر الاسلامي في وصف المرأة : ـ

ويمضي الرجل على هذا المنهج ولا يتنكب عنه حين يتناول صورة المرأة لدى شعراء صدر الاسلام والعصر الأموي ، وانما يشير الى « أن الأمر يتغير من أساسه بظهور الدين الجديد ، اذ تنبت الصلة بين الشعر والأصداء الزائلة للتراث الديني القديم ، حين تترك هذه الأصداء مكانها من الذهن العربي ، لهذه التعاليم الواضحة التي اكتست نظام الحياة العربي القديم نفسه ، مقيمة دولة لا قداسة فيها الا للمعبود الواحد الذي لا يتجسد ، ولا تدانيه في قوته اللا محدود ، كل المعبودات القديمة مجتمعة .

وهكذا تفقد الصورة منبعها الأسطوري ، ولا يبقى لها الا التراث الفني وحده ، الذي تحيفته يالمحو ، والتعبير غيرة أصحاب الدين الجديد لعقيدتهم ، وحلول القرآن الكريم نموذج أكثر كمالاً للأستخدام اللغوي الأمثل من وجهة نظر العقيدة الجديدة . فاذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر الاسلامي ، فانها قد أفرغت من محتواها الديني بالطبع ، وتعاورها الشعراء بالأنحرافات الفنية التي تتزايد كلما أوغل الزمن في تقدمه)[٥٢] .

لعلنا نفهم من هذا : ان الدكتور علي البطل يؤمن بما كان للقرآن الكريم وتعاليم الاسلام من أثر غير فكر الشاعر العربي ومخيلته من الأساس ، وكان

---

(٥٢) المصدر السابق ص ٩٧ ـ ٩٨ .

عليه بموجب هذا الايمان أن يبحث ماطرأ على صورة المرأة بحكم هذا التغيير ، وذلك بالرجوع الى آي الذكر الحكيم التي تناولت هذا الجانب أو ذاك من أخلاق المرأة وخلقتها ، بيد أنه لم يفعل شيئاً من هـذا ، بل أكتفى بالأشـارة النظرية على ذلك النحو وتمسك بأذيال صورة المـرأة التي زعـم أن منبعها الطقوس الدينية القديمة ، وغاية مابدل من زعمه لم يتجاوز مذهبه في أن هذه الصورة تحولت الى قوالب فنية محضة صب فيها الشاعر نظرته الى جمال المرأة ونسج بها صوره الفنية التي تعبر عن عاطفته تجاها .

ان مذهب الدكتور علي البطل هذا لايقل خطورة وغرابة عن ارجـاع صورة المرأة في الشعر العربي قبل الاسلام الى الطقوس الدينية القديمة ، لأنه يبرر أستمرارية هذه الصورة حاكماً عليها بالتقليد والتكرار والتبديل الجزئي . ومعنى هذا في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية : أن أية صورة فنية نقرأها لشاعر عربي في أي مكان وزمان ما هي الا قالب شكلي كان ينبض في يوم من الأيام بفكرةٍ وعاطفةٍ دينية بدائية عَفَّى عليها الزمن ونسيتها الأيام . ومن هنا فان هذه الصور ليست لها قيمة فنية وشعورية وفكرية .

ان الدكتور علي البطل ـــ الى جانب مذهبه هذا ونتائجه هذه ـــ يبقى منكفئاً على نفسه في زاوية الفرضيات والافتقار الى الاستقراء والا فقد كان عليه أن يدرس آي الذكر الحكيم التي ورد فيها ذكر للمرأة ويوازن بين هـذا الذكر وما جرى به الشعر الاسلامي والأموي من صور بهذا الشأن .

ان مطلبنا هذا ضرورة منهجية وفنية وفكرية اذا ما أستجبنا له وأنجزناه تمكنا أن ندرس ثمار التغيير الذي أحدثه القـرآن الكريم وتعاليم الديـن الاسلامي في المجتمع العربي فكراً وذوقاً ولغةً وصوراً فنية لدى الشعراء الذين هم فئة متنورة من هذا المجتمع يؤدون عما يلم بمجتمعهم من تغيير وتطوير .

وفي ضوء هذه الثمار نستطيع أن نحكم عـلى الصور الفنية للمـرأة بالأصالة أو التقليد وبالأبتكار أو الأتباع لمـا عج به الشعر العربي قبل الاسلام من مفاهيم وتعابير عن المرأة محبوبة وأماً وزوجاً وأختاً وأبنةً .

نحن نعتقد جازمين بأن القرآن الكريم قد أتى بصور فنية جديدة عن المرأة وقد درسنا(٥٣) منبت هذه الصورة وطائفة منها كما نعتقد بأن الشعر العربي في صدر الاسلام قد خضع لهذه الصورة بشكل أو بآخر كما سنرى ، بيد أن الدكتور البطل لايدين بهذا ولا يفكر فيه ، وعلة ذلك أنه مشغول بأقامة الحجة على صحة الفرضيات التي أدارها هذا الباحث الأوربي أو ذاك وتقيلها في أقسام كتابه التي درس فيها صورة المرأة بين المثال والواقع وصورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني وصورة الانسان بين شؤون الحياة ، والموت والطبيعة .

وهكذا فان الشعر العربي الذي هو ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه يستوي بين يدي الدكتور علي البطل خرافة دينية مبادة في جذورها وقوالب فارغة من المحتوى النابض للحياة في تطورها الذي أمتد بين أحداث زمن ناف على أربعة قرون وتنوع في احضان بيئات شملت الجزيرة العربية والعراق والشام ومصر والأندلس وسواها من حمى الاسلام ودولته .

(٥٣) راجع كتابنا من قضايا المرأة بين ايات قرآنية واتجاهات شعرية .

الفصل الثالث

الدكتور عبد القادر الرّباعي وقلق منهجه في دراسة الصورة الفنية لدي ابي تمام : ـ

لقد درس الدكتور نصرت عبد الرحمن والدكتور علي البطل ـ كما مرَّ بنا ـ الصور الفنية في الشعر العربي على مساحةٍ أتسع لها العصر الجاهلي وأمتد بها هذا العصر وقرنان من العهود الاسلامية فكانت أحكامهما عامة شاملة لم تتخصص في شريحة محددة من ديوان العرب ولم تتمعن في شعر شاعرٍ بعينه .

ويأتي الدكتور عبد القادر الرّباعي في كتابه (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) ليتخلص من ذلك الشمول والعموم ويحقق هذا التمعن والتخصص ، واذن فكيف جاءت نظرته الى الصورة الفنية لدى شاعره مفهوماً نظرياً ومنهجاً تطبيقياً ؟ .

رفضه النقد التراثي في حكمه على شعر ابي تمام : ـ

ينهال الدكتور عبد القادر الرّباعي في الخطوة الأولى من بحثه بمعول الرفض على الدراسات النقدية التراثية التي تناولت شعر أبي تمام وحركة التجديد في هذا الشعر بين اطار مصطلح البديع وعمود الشعر ، فيقرر قائلاً : (هذه المفارقة بين شعر أبي تمام ومقاييس النقاد القدامى اذاً دفعتني الى أن ألجأ للنقد الحديث أستخرج منه مقاييس غير التي طبقت على ذلك الشعر فخرجت من هذا النقد وأنا أحمل تصوراً جديداً للشعر وللصورة فيه)[1] .

(١) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص ١٤ .

فباحثنا هاهنا يتخذ مقاييس النقاد القدامى ظهرياً بحجة مفارقة أشتجرت بين هذه المقاييس وذلك الشعر • ويقين أن حكمه ً هذا غير دقيق وغير متثبت ، ذلك لأن مقاييس النقاد القدامى لم تكن واحدة في تقويمها لشعر أبي تمام والنظر الى قيمته ، وانما كانت متباينة أنقسمت فيما بينها على طرفي نقيض : فاذا طرف يرضى عن شعر ابي تمام في بديعه ، واذا طرف آخر ينكر على هذا الشعر انفلاته من عمود الصياغة العربية في بناء الأساليب البيانية •

وأياً كان فالرجل يرفع اليد عن التراث النقدي العربي ويستقبل النقد الحديث ليستعير منه مفهومه عن الصورة ، وعليه فما هذا المفهوم ؟ •

غموض مفهومه عن الفن : —

يقرر الدكتور الربّاعي بهذا الشأن : (ان الصورة في التصور الجديد ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف — عند الشعراء — من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم)[٢] •

الواضح من هذا القرار أنه لايبين عن مفهوم الصورة بذاته وانما يربط هذا المفهوم بالخيال ، كما أنه لايجسد الخيال معلومةً محددة وانما يفرقه في قوى مجهولة ، ثم يسلم الخيال الى الفن الذي يستوي مصطلحاً شاملاً غير ملموس •

اذن فالرجل لايقدم لنا مفهوماً محدداً عن التصور الجديد للصورة ، ومن هنا فانه يتبع خطى الدكتور نصرت عبد الرحمن والدكتور علي البطل فيروي لنا آراء الأوربيين عن الفن قائلاً : (فالفن عموماً — كما قال سانتا يانا — نظام للقلب وللخيال في آن معاً •

وهي — في اكثر حالاتها — مظهر خارجي محدود ومحسوس جيء به في

---

(٢) المصدر السابق ص ١٤ .

الشعر ليعبّر عن عالم من الدوافع والأنفعالات لايحد ولا يحس ، ذلك لأن الفن ـ كما تؤكد سوزان لانجر ـ ليس سوى خلق للصور التي ترمز الى المشاعر الانسانية المتلاحمة ، انه اتحاد النفس الانسانية الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية)[٣] .

انّ تعريف سانتنا بانا وسوزان لانجر للفن على ذلك النحو ومحاولة حصرهما اياهُ لايكادان يجيبان عن أسئلة تتلاحق مستفسرة عن كل قيد من قيود التعريف وحلقات الحصر : فاذا كان الفن نظاماً للقلب والخيال معاً فما مدلول القلب والخيال هاهنا وكيف يستوي الفن نظاماً لهما ؟ ! ، واذا كان مظهراً خارجياً محدوداً ومحسوساً يعبر عن عالم غير محسوس وغير محدود فكيف يؤدي وظيفته هذه وما أدواته ؟ ! ، واذا كان الفن خلقاً للصور التي ترمز الى المشاعر الأنسانية المتلاحمة فأنى يتم هذا الخلق وفيما يتمخض ؟ ! .

تنبهنا هذه الاسئلة وسواها الى أن الدكتور الربّاعي يسلخ فكره عن منهج أستقرائي دقيق أستطاع أن يكشف في التراث النقدي العربي عن طبيعة الشعر ظاهرة تحددت معالمها في أتساع وأستقرت خصائصها في تجدد ، ويسلم قياده الى منهج غيبي كلي تشكلت ملامحه في فلسفة أفلاطون عن الكون بعوالمه الثلاثة : عالم المثل وعالم المحسوسات وعالم الفن ، ثم تحولت الى قواعد منطقية كلية وعامة في نظرات أرسطو الذي لم يحد الشعر ولم يعرفه ظاهرة مستقلة وانما أذابه في مثالية الفن الذي لا يتحقق له وجود في العقل والذهن والتصور والحس الا اذا فرعناه وجزأناهُ على أضرب تنتمي اليه فرضاً وتصدر عنه وهماً : وهي الشعر والموسيقا والرقص والنحت والتصوير التي تتمايز فيما بينها من حيث الوسائل والموضوعات والغايات .

اذن فان سانتنا بانا وسوزان لانجر عندما تحدثا عن الفن نسجا على منوال أفلاطون وارسطو ، بيد أن صاحبنا الربّاعي لم ينتبه الى هذه المسألة وانما

(٣) المصدر السابق ص ١٤ .

تقيلهما فتاه مع الفن وهو يريد أن يجد فيه الصورة الشعرية التي نحتاج الى مفهومها لندرس شعر أبي تمام في ضوئه : اذن ليكن الشعر فناً ولكن لا بـــدّ من أن نعرف هذا الفن لنفهم الشعر الذي يذوب فيـــه ويفقد هو يته ظاهرة متميزة .

تقيله للمدارس الأوربية في النظر الى طبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها :ـــ

ومهما يكن فان صاحبنا يمضي في هذا اللون من الكليات والعموميات متحدثاً عن قيمة الصورة الفنية ووظيفتها في الشعر قائـــلاً : (وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الانسانيـــة الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود ؛ المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون ، والمبنى بطريقة ايحائية مخصبة من حيث الشكل لأجـــل هذا تصبح الصورة واسطة الشعر التي تحقق له لغته المتميزة)(٤) .

وفي هذا الاتجاه ينسى الدكتور الربّاعي ميزة الشعر العربي التي هي التعبير الواعي صناعة وأبداعاً فيستمد من المدرسة البرناسية الأوربية بشتى تفرعاتها من سريالية ورمزيـــة ولا معقول ، فيصدر أحكاماً عن لغة الشـــعر للتفريق بينها وبين لغة النثر قائلاً (فلغة الشعر ــ كما تؤكد النظريات الشعرية الحديثة ــ تختلف عن لغة الفلسفة والمنطق بل تختلف عن لغة النثر أيضاً ؛ لأن الكلمات في الأولى لاتدلك على المعنى مباشرة بل تحرك ذاتك الداخلية ــ بطريقة غير مباشرة ــ لتدركه أنت وبطريقتك الخاصة . أما الكلمات في الثانية فاشارات حرفية تدلك على المقصود مباشرة وبلا ايهام .

من هنا كانت لغة البناء الشعري وستبقى لغة الخيال والأنفعال والعلاقات الداخلية الموحية . ومن هنا ايضاً كانت لغة البناء الفلسفي النثري وستبقى لغة العقل والحقيقة والعلاقات الخارجية الواضحة .

---

(٤) المصدر السابق ص ١٤ ــ ١٥ .

ولا شك بأن ايحائية اللغة الشعرية جاءت من أن هذه اللغة لا تمتلك سوى مفردات محدودة مهما كثرت وهي تريد في الوقت ذاته أن تعبر بها عن أنفعالات ودوافع لاتحد لأنها مرتبطة معاً بعلاقات داخلية لاتتضح أبعادها أو حدودها • ولهذا الأرتباط بين الدوافع والأنفعالات علاقة بالجمال الفني الذي يحدثه البناء الشعري للقصائد بشكل عام أو الصورة بشكل خاص فطبيعة ذلك الجمال آتية من طبيعة التداخل والتشابك التي عليها ذلك الأرتباط ، فان كان التداخل بسيطاً وذا نوعية تناسبية في علاقاته أنشأ جمالاً سهلاً بسيطاً • وان كان متشابكاً ذا طبيعة اختلاطية في علاقاته انشأ جمالاً معقداً عسيراً)(٥) •

يتلقى الدكتور الربّاعي بهذه المقتبسات النظرية ثلاث مسلمات ، فيرسخها ويتوكأ عليها في تحديد طبيعة الصورة : ـ

اولاها : أن لغة الشعر تتباين عن لغة النثر بشتى موضوعاته ، بدعوى أن لغة الشعر هي وسيلة العاطفة والأنفعال في التعبير والتصوير وأن لغة النثر هي أداة العقل والمنطق في الافهام والتفهيم •

وثانيتها : ان خصوصية لغة الشعر المتمثلة في ايحائيتها جاءت من أن هذه اللغة لاتمتلك سوى مفردات محدودة ، فكان عليها أن تعتمد على الرمز والاشارة والايماء وغيرها لكي تجسد الأنفعالات والدوافع النفسية والشعورية •

وثالثتها : أن الجمال الفني منبعه الترابط والتداخل في بناء القصيدة معبرة بلغة مخصوصة محدودة عن أنفعالات ودوافع غير محدودة ، وان الصورة التي هي مصدر هذا الجمال تتحدد طبيعتها بين صورة سهلة بسيطة ، وصورة معقدة عسيرة •

والرجل بين يدي هذهِ المسلمات لايلتفت الى الدراسات النقدية والبلاغية

---

(٥) المصدر السابق نفسه ص ١٥ .

العربية التي تصدت منذ أواخر القـرن الثاني للهجرة للغـة الشعر وتتبعت مايميزها عن لغة النثر .

بين التراث العربي والنقد الأوربي في دراسة لغة الشعر : ـ

فالمعروف ان سيبويه المتوفى سنة (١٨٠ هـ) قد أستهل هاتيك الدراسات فيما وصل الينا ورأى (أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف ... وحذف مالا يحذف)[٦] .

ولعل سيبويه يشير هاهنا الى مسائل نحوية مقررة يجوز للشاعر ان يعدوها وينفلت منها في لغته تحقيقاً لقواعد الوزن وضوابط القافية ، وهو ـ على أية حال ـ قد فتح باباً للضرائر اللغوية التي تجوز للشاعر ولا تجوز للناثر . وهذه الضرائر بجملتها تتعلق بموسيقا الشعر وايقاعه ، مما نرانا نزعم ان لغة الشعر تميزت عن لغة النثر في الدراسات البلاغية والنقدية العربية بما تمتلكها من خصائص صوتية هي ثمرة العاطفة والانفعال ووسيلتهما في التعبير والتصوير .

لقد أتتبه ابن رشيق القيرواني المتوفى سنة (٤٥٦ هـ) الى هذه الخصائص وفتح أمامها أبواباً أخرى فقال : (للشعراء ألفاظ معروفة ، وامثلة مألوفـة ، لاينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ... والفلسفة وجرُّ الأخبار باب آخر غير الشعر ، فان وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولا يجب أن يُجعلا نُصْبَ العين فيكونا متكئاً واستراحة ، وانما الشعر ما أطرب ، وهزّ النفوس وحرّك الطباع)[٧] .

فابن رشيق القيرواني يقرر ثلاث خصائص أخرى للتمييز بين الشـعر والنثر : ـ

---

(٦) الكتاب سيبويه ٢٦/١ .

(٧) العمدة : جـ ١ / ١٢٨ .

اولاها : ادارة ألفاظ معروفة ، وامثلة مألوفة ليس للشاعر أن يتجاوزها الى ما سماه الألفاظ الكتابية ونص على أن هذه الألفاظ قد أصطلح عليها الكتاب وأومأ الى أن فيها كلماً أعجمية .

وفي رأينا أن هـذه الخاصة للغة الشعر في نظر ابـن رشيق القيرواني لا تقتضي محدودية ألفاظ لغة الشعر العربي وأمثلتها وانما تقتضي تجنبها للمصطلحات العلمية والادارية التي لم تنجُ من العجمة لهذا السبب أو ذاك .

وثانيتها : أبتعاد الشعر موضوعاً ومضموناً عن الفلسفة والأخبار وتجنب هذين المجالين قدر المستطاع ، وفي ملاحظتنا أن الرجل في تحرير هذه الخاصة يريد للشعر العربي أن يبقى ذاتياً في مادته ينطق عن التجربة الخاصة ويصور القضايا الشخصية متحاشياً ماهو موضوعي من الأغراض لئلا يبتعد فيما لغير صاحبه فكرة فلسفية وخبراً تناقلته الشفاه زمناً بعد زمن .

وثالثتها : تصور غاية الشعر وطبيعته فيما يطرب ويهزّ النفوس ويحرك الطباع .

والناقد العربي في هذه الخاصة يرسم للشعر ولغته دائرة تفيض بما يتعلق بالشعور والنفوس والطباع ، وهذه الدائرة على الرغم من اطارها المحدد تتسع لحياة الانسان في انفعالاته الغريزية ودوافعه الحيوية .

لقد أدلى ابـن خلدون المتوفى سنة (٨٠٨ هـ) . دلوه في هذا المضمار ، فرأى أن لسان العرب وكلامهم على فنين : فن الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى وفن النثر وهو الكلام غير الموزون .

وأشار الى أن كل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ، وأن بين هذه الفنون والمـذاهب فروقاً تنتمي الى الموضوعـات والأساليب والأبنية والأغراض ثم خلص الى تعريف الشعر بأنه (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء

منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به)[٨] .

ويتضح من التفاصيل التي جرى بها حديثه عن الشعر والنثر وتطورهما وأختلاطهما على أيدي الأعاجم : أنه قد رأى الميزة الرئيسة الشعر متجسدة في أساليبه المبنية على أضرب البيان والايجاز بالاضافة الى ميزته الأساسية في ألتزام الوزن والقافية ووحدة الروي ، وان كان قد أكد في الوقت ذاته أن هذه الميزة لاتشكل خاصة الشعر وجوهره ، وذلك لأن من الكلام ماهو موزون ومقفى ، بيد أنه لا يستقبله على أنه شعر بل ينظر اليه مجرد نظم وفي ضوء هذا كله حرر أبن خلدون التشبيهات والمجازات والاستعارات مقومات للغه الشعر تميزها عن لغة النثر المرسل والمسجع .

وعليه فان الدراسات البلاغية والنقدية العربية التراثية قد أحاطت بلغة الشعر وتلمست خصائصها قبل النظريات النقدية الحديثة بقرون .

وتفرز الموازنة بين هذه النظريات وتلك الدراسات فروقاً تتمثل على نحو ماقدمنا في أن الدراسات النقدية والبلاغية العربية لم تر ألفاظ لغة الشعر محدودة كماً كما ترى ذلك النظريات النقدية المعاصرة ، وانما تمثلت هذه الألفاظ متميزة نوعاً في موسيقاها قصراً ومداً وحذفاً وذكراً ، وفي فنيتها عربية فصيحة تتخذ سنن العربية في تطور الدلالة مجازات واستعارات لتعبر وتصور في رحاب ذاتية الشعراء المتباينة في المشاعر والعواطف والطبائع .

وعلى هذا الأساس لم تكره الدراسات النقدية والبلاغية العربية ألفاظ الشعر على أن تمسخ أبنيتها وصيغها ودلالاتها بذريعة قلتها كماً وعدداً ، وهي تتصدى للتعبير عن الأنفعالات والدوافع غير المتناهية كماً وغير المحصورة عداً كما فعلت النظريات النقدية المعاصرة .

---

(٨) المقدمة : ابن خلدون ٤٧٥ .

وعلى هذا الأساس أيضاً لم تصنف تلك الدراسات الصور بمقياس هذه النظريات كما سنرى •

أشكال الصورة وحكمه على التراث العربي : ـ

ومهما يكن فان الدكتور عبد القادر الربّاعي قد مضى في مسار النظريات النقدية المعاصرة معصوب القلم بأحكامها ، وفصل القول في الأشكال المختلفة للصورة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها وبَيَّنَ : أن بعض هذه الأشكال بسيط لايتعدى الاشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء ، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لاتقف عند ايجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب وانما تتعدى ذلك الى احداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة أيضاً(٩) الملاحظ أن صاحبنا يدير مصطلح التشبيهات والاشارات والاستعارات في هذا الخضم النظري المتلاطم الافكار والاحكام ، وقد يظن بعضنا انه يستمد هذه المصطلحات من تراثه القومي بيد أن هذا الظن لايكاد يصير يقيناً لأن الرجل في أحسن الحالات يخلط بين التراث العربي في هذا الموضوع والنظريات النقدية الأوربية ، وهو في خلطه هذا يضيع الخصوصية التي أمتازت بها الدراسات النقدية والبلاغية العربية في النظر الى الشعر وتحليل أساليبه وتحديد أهدافه ، وآية ذلك أنه ينعت رواد هذه الدراسات من القدامى بأنه قد طغى أهتمامهم باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقياً على الصورة وأبعادها الفنية أو الجمالية في الشعر وأستطرد قائلاً : (أما الاشارات البسيطة للصورة التي تجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني فانها لم تنفصل عندهم كثيراً عن معنى الشكل الأدبي العام (form)

(٩) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ١٥ .

كما أنهم ظلوا محافظين على أرتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع)[١٠] .

وفي هذا المنحى يصدر أحكاماً على الدراسات النقدية والبلاغية العربية من غير أن يأتزر بالنصوص والشواهد ، ويقرر : أن (أهتمام هذه الدراسات بأساليب البيان أبرز هذه الأساليب جزئية ومتفرقة وشكلية)[١١] .

ولقد مرَّ بنا : أن هذه الدراسات العربية لم تكن كذلك وأن نصوصها قد بينتها متعمقة شاملة متواصلة ، وأن مالحق بها من ضيم على أيدي الباحثين المعاصرين قد أتى من أنه لم يدرسوا هذه النصوص محللين وموازنين .

ولعل الدكتور الربّاعي قد أتخذ هذا الموقف في اصدار تلك الأحكام ليبرر لهاثه وراء النظريات النقدية الأوربية المعاصرة ، فنعى على الباحثين القدامى أنهم قد أهتموا بالعقل والمنطق والحقيقة والواقع دارسين أساليب البيان وأشكال التعبير متناسياً أن القوم قد فعلوا ذلك لأنهم رأوا الشعر وسيلة لخدمة الرسالة واذا لم تكن هذه الرسالة تنتمي بجذورها الى مانعى عليه من مصادرها فبماذا ينبغي أن ترتبط ؟ ! .

انَّ الدراسات الأوربية بشأن الخيال وأشكاله والعقل ومراتبه والوعي وأضربه وما وراء الطبيعة وفوقها لما تزل نظريات تحتاج الى سندٍ من العلم والمعرفة الحقة لتصبح مسلماتٍ يجوز أن تخضع الانسان السوي لشرحتها ، وحتى يتحقق هذا ليس من الأنصاف أن نراها حقائق نزن بها الشعر العربي الذي يختلف عن الشعر لدى الأمم الأخرى بحكم ظروف الأمة العربية المتميزة فيما مضى وفي أيامنا هذه .

خلط بين المنهج القديم والمنهج المعاصر في البحث : ـ

وأياً كان فان الدكتور الربّاعي على الرغم من موقفه ذاك ذكر أنه لا يهجر

---

(١٠) المصدر السابق ص ١٥ .

(١١) المصدر السابق ص ١٥ .

القديم كل الهجران ولا يأخذ بالحديث كل الأخذ وقرر قائلاً : (أن الأسلم منهما من هضم المناهج السائدة والمناهج الجديدة بل المناهج القديمة المتروكة أيضاً ثم أنتزع من ذلك كله منهجاً ترتضيه المادة المدروسة نفسها وليس عيباً أن تفرض علينا هذه المادة استخدام مناهج ومصطلحات جديدة غير السائدة)[١٢] .

والحقيقة أن مناقشته نظرياً في قراره هذا لاتجدي فتيلاً لأنه غير دقيق فيما يقرر ، فهو بعد أن أصدر على الدراسات النقدية والبلاغية العربية القديمة تلك الأحكام يواجهه سؤال يسأله : واذن فكيف تنتزع من هذه الدراسات والنظريات النقدية الأوربية منهجاً ترتضيه ومصطلحات ترتئيها ؟ ! .

ان المشكلة التي لاينتبه اليها الدكتور عبد القادر الربّاعي هي أن مناهج النقد والبلاغة تتباين من أمة الى أخرى بتباين المادة الي تدرسها : فشعر أبي تمام مثلاً مادة للبحث النقدي والبلاغي يختلف عن شعر أي شاعر أوربي معاصر مادة للمناهج الأوربية التي تحللها ، ومن هنا لايجوز أن نمزج بين هذه المناهج ونتنزع منها منهجاً خليطاً في أسسه غريباً في مصطلحاته .

ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن يلتزم ناقد معاصر يدرس مادة شعرية عربية مناهج القدامى كما هي ويدير مصطلحاتهم كما أستقرت ، بل له الحق كل الحق أن يتبنى المنهج الذي يرتضيه بشرط ان ينتمي الى التراث جذوراً ويستمد منه روحاً ويستوحي في رحابه مفاهيم ، ثم يمضي في مدارج الرقي والتطور فيدرس مادته النقدية أبداعاً لا أتباعاً ، فيكون بذلك معاصراً في فكره المتطور وذوقه المتجدد كما يكون منتمياً في فهم مايدرس والكشف عنه على أساس خطوات نشأة مايستمد منه ويصدر عنه .

والرجل نفسه لاينكر تباين مادة البحث من عصر الى عصر ، وانما يؤكد : ان الأساليب الشعرية تتباين بين شاعر واخر بفعل ما يسميه الاطار

---

(١٢) المصدر السابق ص ١٧ .

الشعري الذي تسهم في اقامته عوامل فردية مثل المـزاج الخاص والموهبـة وعوامل جماعية مثل الظروف الأجتماعية والسياسية ، بيد أنه ينزع في هـذا المذهب منزعاًنظرياً لأن مذهبه هذا حجة عليه ، اذ أين الشاعر الأوربي المعاصر الذي يوافق اطاره الشعري اطار شاعر عربي قديم ومعاصر ، وعوامل صياغة هذا الاطار مختلفة ان لم تكن متناقضة ؟ ! •

القرآن الكريم وتطور فن البديع : ــ

يتمسك الدكتور عبد القادر الربّاعي بمصطلح الاطار الشعري فيرى ان القوتين اللتين (تتملكان هذا الاطار عادة هما : الخيال والوعي الفني ، فمن الخيال تصدر الصور مشحونة بالأنفعال والأفكار وبالوعي الفني تهذب وتنظم تنظيماً جمالياً)[١٣] وبعد هذا يؤكد ان البديع في الشعر العربي ثمرة لتطور الخيال والوعي الفني لدى الشعراء ، ويضرب عبيد الشعر في العصر الجاهلي من امثال زهير بن ابي سلمى وأوس بن حجر أمثلة ــ يجسدون هـذا التطور قياساً الى امرىء القيس ومن يسمون شعراء الطبع •

وهذا الرأي في نزعته النظرية الصرفة ربما يبدو مقبولاً اذا مضى بـه صاحبه مقرراً : أن نزول القرآن الكريم وبزوغ فجر الاسلام بين العرب كان عاملاً فكرياً وذوقياً وحضارياً في دفع ذلك التطور البديعي ، وذلك لمـا نعرفه عن القرآن الكريم من خصائص جمالية وفنية فاضت بألوان بديعية مبتكرة معبرة عن موضوعات قرآنية تجاوزت الحياة المحسوسة في الدنيا الى قضايا الدين ومسائل الروح ومعضلات النفس في الحياة الأخرى ، ولكن صاحبنا يتنكب عن منطق رأيه وينس سنة التطور وينكر مانوهنا به ويزعم قائلاً :

(واعتقد أن أحداً لاينكر أن الاسلام الحنيف بطابعه العقلي وبمنهجه التحقيقي قد أثر في عقول الناس وفي أخيلتهم بشكل خاص • ومن الطبيعي

(١٣) المصدر السابق ص ١٨ .

أن يمتد هذا التأثير الى الشعراء . ولهذا بات الخيال أسير الحقيقة في أكثر الشعر الاسلامي)[١٤] .

والدكتور الرباعي لايدعم زعمه هذا ــ على عادته ــ بشواهد من الشعر الاسلامي محللاً اياها بالموازنة مع آي الذكر الحكيم ليرينا كيف كان الأمر ؟

واني اجهز طابع الاسلام العقلي ومنهجه التحقيقي على تطور البديع قبل نزول القرآن الكريم ؟

كما أنه ــ على عادته ايضاً لا يلتفت الى حركة شعر البديع دراسة وفناً في الحقبة الزمنية التي تجسدت فيها ظاهرة محسوسة كماً وعدداً : فالمعروف أن ابن المعتز المتوفى سنة (٢٩٦ هـ) الذي درس هذه الظاهرة واقتبس لهـا مصطلح البديع يقول : (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله (ص) وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فاعرب عنـه ودل عليه)[١٥] .

اذن فن البديع تتواصل حلقاته في بناء أساليب الأدب العربي مع تطاول الأزمان وأمتداد الأيام ، وهذه مسلمة ترتقي الى مستوى البديهية التي لامراء فيها مادامت هذه الأساليب تراثاً حرص النقاد والبلاغيون العرب على أن تكون معيارية قياسية ينبغي أن يتقيلها الأدباء لعوامل دينية وقومية وعلمية معروفة . والى جانب هذه البديهية العامة نعلـم أن أبا تمام نفسه كان يدين للقـرآن الكريم بنزعته في الخروج على عمود الشعر العربي وابداع صوره الفنية فقد روي قديماً[١٦] ان أحداً من الظرفاء قد جاء أبا تمام ببيته المشهور :

---

(١٤) المصـدر السـابق ص ١٩ .
(١٥) البديع : ص ١ .
(١٦) راجع الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان ص ٥١ .

لاتسـقني مـاء المـلام فانني
صب قد استعذبت مـاء بكائي

فقدم له قصعة ، وقال .. اعطني قليلاً من ماء المـلام . فقال له أبو تمـام لا أعطيكه حتى تأتيني بريشة من جناح الذل ، فأفحمه ، بأحالته على قولـه تعالى « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة »(١٧) .

فشاعرنا في هذه المحاورة يقرر : أنه لمـا كانت تلك الآية الكريمة قـد جسدت الذل وبعثت فيه الحياة وصورته في هيئة طائر ، فان له الحق في أن يجعل للملام ماءً ويخرج عما تقرره البلاغة التقليدية من قواعد جامدة تأخذ السبيل على من يبدع في فن القول على هدى من أسلوب القرآن الكريـم ونهج آية البينات .

اقتباسه منهج بحثه من الدراسات الأوربية حول شكسبير : ـ

ومهما يكن فان الدكتور الربّاعي ينوه بطبيعة بحثه التخصصية ويعترف بأن منهجه في هـذا البحث قد أقتبسه من توجهـه الى ما يماثلـه في النقد الأوربي ، والى الدراسات التي دارت فيه حول شكسبير بالذات ، ويرى انها أغنى الدراسات واكثرها تنوعاً في المناهج ، ويذكر انها تنقسم الى قسمين : ـ

الأول : يولي مـادة الموضوع للصورة ـ كمـا يقول مكنيس macniece عناية خاصة .

والثاني : يهتم بشكل الصورة فيتجه الى الأهتمام بالطرق التي تنقل بها والقيمة الفنية .

ينس صاحبنا في توجهه هذا ما تظاهر به من حرصه على تجنب التقليد

(١٧) سورة الاسراء الآية ٢٤ .

وأختيار المنهج الملائم لمــادة بحثه ، ومن هنا يحاكي ماتلقفه من منهج دراسة شكسبير ويسلم خطة بحثه الى المنهج مبيناً : أنه يقسم بحثه ايضاً على بابين : الأول لدراسة مواد الصورة في شعر أبي تمام ، والثاني لدراسة بناء الصورة وشكله فنياً ، وفي الباب الأول ثلاثة فصول : يتناول الأول موضوعات الصورة، والثاني موقف الشاعر الفكري ، والثالث دراسة اللاوعي عند الشاعر وأشتمل الباب الثاني على ثلاثة فصول ايضاً دار الأول منها على البنية العينية ، فدرس الصورة من ثلاث زوايا : زاوية نفسية صنفت الصور الى مجموعات حسية واخرى عقلية ، وزاوية بلاغية بحثت توالد الأشكال البلاغية للصورة بعضها من بعض ، وزاوية فنية نظرت الى الصورة من حيث التحام النفس بالشــكل البلاغي الذي تختاره ، فدرست أشكال البناء للصورة الفنية هنا ، ثم الأنواء البنائية المحتملة في هذه الأشكال .

ومدار الفصل الثاني حول البناء الكلي للقصيدة على أساس ان هــذه القصيدة مجموعة من الصور العينية المتتابعة الازدواج والتساند .

وتابع الفصل الثالث دراسة هذا البناء الكلي من جهة الموسيقى الشعرية واللغة الايحائية(١٨) .

انّ مايجسد خطأ الدكتور الربّاعي في هــذا التقليد لمناهج دراســة شكسبير ثلاث مسائل أساسية : ــ

اولاها : الفصل بين المــادة والشكل في الصورة الفنية وهو الفصل الذي قد يكون له مايبرره في شعر شكسبير ، اذ أن هذا الشعر تتسع مادته لموضوعات تاريخية واسطورية وسياسية عامة ، فتستوي ميداناً لهذا اللون أو ذاك من البحث الذي يلائم طبائع هاتيك الموضوعات كما أن شكله يأخذ قوالب متنوعة تلائم الشخوص المتباينة التي تجري المواد على ألسنتها مجسدة

---

(١٨) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٠ ــ ٢٢ .

حالاتهم المتمايزة .

أما شعر أبي تمام فان مادته تلتحم مع أشكالها ألتحاماً عضوياً ، لأن هذه المـادة والأشكال هي نسيج متحد وسبيكة متداخلة العناصر تنبجس حديثاً ذاتياً متدفقاً عن شخص صاحبه المنفرد فيما يروي عقله وتحكي نفسه وتنفعل مشاعره لغةً مخصوصةً .

ومن هنا رأينا البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل لايفصل بـين اللفظ والمعنى وبين المضمون والشكل ، وانما يجريهما ضرباً من النسج وجنساً من التصوير كما هي الحال عند الجاحظ[١٩] ، ويبرزهما نظماً متواصلاً كما هو الشأن في مذهب عبد القاهر الجرجاني[٢٠] .

وثانيتهما : نسيان الفرق الجوهري بين شعر شكسبير وشعر ابي تمام :

فشعر شكسبير هو شعر موضوعي له بناؤه المخصوص الذي يقتضيه لونه المسرحي ، أما شعر أبي تمام فهو شعر غنائي له تركيبه المتميز الذي يجسد اللون الذاتي وعليه فان منهج دراسة الشعر المسرحي لايمكن أن يكون منهجاً لدراسة الشعر الغنائي .

وثالثتها : أقتباس مصطلحات النقد الأوربي وترجمتها الى العربية وخلطها مع مصطلحات البحث البلاغي والنقدي العربي ، فاذا خليط غير متجانس من هذه المصطلحات تقتضي تحديد المدلولات والمقاصد التي دارت عليها وأدت عنها .

اخفاق منهجه في مضمار التطبيق : ـ

تتمثل هذه المسائل لنا في تفاصيل البحث واجزائه ، ومما يكشف عنهـا

---

(١٩) انظر هذا البحث ص .
(٢٠) انظر هذا البحث ص .

تطبيقاً الفصل الأول من الباب الثاني الذي عنونه بـ (البنية العينية للصورة المفردة) •

ومصطلح العينية في هذا العنوان ترجمه صاحبنا من تعريف الناقد الأوربي (ومزات) للشعر قائلاً (الشعر يقدم لنا ماهو عيني وكلي • أو ماهو فردي وكلي • أو شيئاً عاماً وخاصاً الى حد كبير)[21] اذن فهذا المصطلح معناه الفردي والخاص ، والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فلماذا لم يستعمل السيد الباحث مصطلح (الخاص) ، وهو قريب الى الفهم لصيق بالمباحث العربية ؟ ! •

انّ الرجل يغرب ، ويصر على أن يلبس منهجه مايتوهمه جديداً ومخترعاً

ويتجلى اغرابه انه يصنف الصورة الى ثلاثه أنماط : النمط النفسي والنمط البلاغي والنمط الفني •

وهو في هذا التصنيف يحتاج الى تحديد مصطلحاته واقامة الحدود الفاصلة بين هذه الانماط ، بيد أنه لايستطيع الى ذلك سبيلاً ، لأنه يصطنع المصطلح مترجماً ويأتي أصطناعه غير دقيق لغةً ومدلولاً ، ثم يزيد هذه الحال تشويشاً وارتباكاً ما يقتبسه من أقوال النقاد الأوربيين في تفصيله بين يدي المصطلح الذي يؤدي عن النمط الذي يبحثه •

فهو في النمط النفسي مثلاً يقدم لنا مصطلح النفس الذي ليس غريباً في ظاهره فالنفس معروفة اجمالاً لكل أحدٍ ، بيد أنه لا يرمي الى ماهو معروف من مدلوله ، وآية ذلك مايقرره قائلاً : (ان الأساس النفسي للصورة قائم على النزوع من داخل مضطرب الى موضوع خارجي منسجم متحد • والأصل في هذا الموضوع أن يكون حسياً يمكن ادراكه باحدى الحواس)[22] •

---

(٢١) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص ١٤٥ .
(٢٢) المصدر السابق ص ١٤٥ .

فأصل النفس عنده هو أحد الحواس ، واذا كان الأمر كذلك في مفهومه فلماذا لايسميه النمط الحسي ؟ ! .

العلة في ذلك هي أنه يتكيء على مـذاهب النقاد الأوربيين في هـذه الأمور ، وعليه فهو بعد أن بين ان الاصل في استقرار الصورة هو أحـد الحواس عاد فأنكر ذلك مستسلماً لمـا قرره ريتشاردز قائلاً : (ومن السفه أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء حسي نراه .. ان الذي يبحث عنه المصورون في الشعر ... ليس هو الصور الحسية المرئية ولكن سجلات للمنبهات . أو منبهات للأنفعال)[٢٣] .

ولعلنا نلاحظ الى أي مدى تبدو آراء صاحبنا قلقة مرتبكة لاتكاد يقر لها مدار وتستقر بها حال ، وفي النهاية يعود من حيث يدري أو لايدري الى البحث البلاغي العربي في كثير من الخلط والمزج ، ويتلقف من هذا البحث البلاغي والنقدي ومصطلح الحسي ومصطلح العقلي اللذين صنف البلاغيون على أساسهما التشبيه مقررين أن طرفيه اما حسيان أو احدهما حسي والآخر عقلي ثم يقول : (نضم كلاً من الصور الحسية والصور العقلية في شـعر أبي تمـام تحت نمط واحـد موحد هو : (النمط النفسـي)[٢٤] .

اذن فليس للرجل في هذا العناء غـير الاغراب والتغريب وغـير الضم والتلفيق مما نراه مضطراً الى أن ينسى مصطلح النفسي عنواناً لهذا النمط ويتفرغ الى تعريف مصطلح الحسي والعقلي قائلاً (ونعني بالصور الحسية . الصور التي ترتد في موضوعاتها الى مجالات الحياة الانسانية والحياة اليومية والطبيعة والحيوان . أما الصور العقلية فنعني بها تلك الصور التي ترتد الى ثقافة الشاعر أو عقله المجرد)[٢٥] .

---

(٢٣) المصدر السابق ص ١٤٥ .
(٢٤) المصدر السابق ص ١٤٦ .
(٢٥) المصدر السابق ص ١٤٦ .

وهكذا يدخل صاحبنا في الأمور الجزئية والشكلية فيلجأ الى التعقيد والتفريع فيصوغ القواعد ويفرع الأصول ، فاذا الصور الحسية مبوبة في ضوء الحواس واذا الصور العقلية مفرعة على أساس القوى العقلية . ومنهجه في ايراد الشواهد على ماقعد وفرع جزئي محدود تقيده الحاسة التي يرد اليها الصورة ويسميها باسمها . فهو يورد مثلاً للصورة البصرية بيتاً واحداً هو قول أبي تمام .

أوقعْتَ في أبرشتويم وقائعـــاً

أضحكن سِنَّ الدين وهو حزين

ثم يشرحه بقوله : (فصورة سن الدين على حزنه كما تخيلها الشـــاعر تتجه نحو عين الخيال فتوقظ فيه أو في النفس شعوراً معادلاً)[٢٦] .

فأين هـــذا الشرح مما بشر به من منهج جديـــد وعدنا أن يكون عميقاً يكشف عن شخصية الشاعر وشاملاً لايقف عند الجزئيات ؟ ! .

الحقيقة أن التطبيق غير التبشير والوعد النظري فما قدمه لنا الدكتور الربّاعي هنا أقل بكثير مما تحدثت به كتب البلاغة العربية المتأخرة عن نسبة السن الى الدين وأضحاك هذه السن .

وفي النمط الثاني الـــذي سماه النمط البلاغي توقعنا أن يأتي حديثه واضحاً في مصطلحاته دقيقاً في تحليلاته ، فهو يختار له مصطلح البلاغة الذي ترسخ مدلوله لدينا وتوضح ، بيد أنه يرتد عن هذا المصطلح الى الأغراب والتغريب ، ويصنف صور هذا النمط الى ماهو بسيط وماهو معقد ، ثـــم يتدرج في تقديم الصور مسمياً اياها بمصطلحات خليطة هي الصور الأشارية ، والصور التشبيهية والصور الاستعارية والصور الرمزية .

فهذه المصطلحات بعضها مستقر في البلاغة العربية مثل الصور التشبيهية

---

(٢٦) المصدر السابق ص ١٤٦ .

والصور الاستعارية وبعضها مترجم عن مفاهيم أوربية مثل الصور الاشارية والصور الرمزية . وهذه الظاهرة تؤكد ماثبتناه على الرجـل من أنه يخلط مابين المصطلحات والمفاهيم العربية والأوربية غير المتجانسة ، والى جانب هذا نلتقيه يصنف كل نوع من تلك الصور الى فـروع ، فيزيد الأمر أختلاطـاً وأرتباكاً . فهو مثلاً يقسم الصور الأشارية على ثلاثة أضرب هي (الوصف والكناية والمجاز المرسل)[27] .

فنحن نعلم في هذا التقسيم ان مصطلح الوصف لم تعرفه البلاغة العربية في علم البيان ، وان مصطلح المجاز المرسل موضوعاً من موضوعات البيـان يتقدم على مصطلح الكناية وتقوم بينه وبين هذا المصطلح فروق من حيث اللغة والمدلول .

وأياً كان فبحثه لكل نوع من هـذه الأنواع لايتجاوز تعريفه وضرب شاهد أو شاهدين له وتقديم شرح ساذج لموضع الأستشهاد وتظهر هـذه الحقيقة في حديثه عن الكناية قائلاً : (وأما الكناية فهي عبارة صورتة عرضية ومباشرة تشير الي معنى غير معناها الأصلي . مثال ذلك قولة : ـ

والى جناب أبـي المغيث تراهفتْ
خُوُصُ العيونِ مواثرُ الأعضادِ

وقولـة : ـ

ورُحْبُ صدْرٍ لو أن الأرضَ واسعةً
كوسْعةِ لـم يضقْ عن أهلها بلـدُ

ان في كل من العبارتين « خوص العيون » و « مواثر الأعضاء » صورة للخيل التي أرهقها طول السفر . وهي صورة لايقصد بها ذاتها لأن الممدوح لا يهمه كثيراً ان يتخيل خيولاً أضناها التعب حتى غدت (خوص العيون مواثر

(٢٧) المصدر السابق ص ١٦٢ .

الأعضاء) وانما قصد دلالتها ومثلها الصورة في البيت الثاني (ورحب صدر) انها لم ترسم لتدل على سعة صدر الممدوح حقيقة فسعة الصدر بهذا الشكل الذي قدمته مبالغة مرفوضة لو لم يرد غير ظاهر معناها)[٢٨] .

فأي جديد يتراءى لنا في هذا النص مميزاً حديث صاحبه في موضوع الكناية عن حديث البلاغيين المتأخرين بهذا الشأن ؟ ! .

تؤكد الموازنة هاهنا : أن ليس للدكتور الربّاعي في حديثه غير مصطلح الصورة والتخفف من اجراء البلاغيين للكناية مبينين ركن اللازم وركن الملزوم ونوع الكناية ، أما ماعدا ذلك فالرجل يعيد الى أولئك البلاغيين بضاعتهم في شيء من التعميم وتجنب الدقة .

وهكذا فان الدكتور عبد القادر الربّاعي قد ضيع القديم من الدراسة البلاغية النقدية العربية وشوهه وترجم النظرات الأوربية وخلطها فلم تتبين طبيعة الصورة عند أبي تمام بين هذا الخلط والضياع ، وقدم لنا الدليل القاطع على أن الصورة في البيان العربي لايمكن أن يدرسها الباحث الاعلى وفق منهج عربي أصيل رسخت أسسه البلاغية العربية بشتى أتجاهاتها ومباحثها وتلقفه التطور الذي امتد به الزمان عصراً اثر عصر .

واذن فما هذا المنهج ؟ وكيف كان شأنه مع البلاغة ؟ وانى تطورت ملامحه نظرية وتطبيقاً ؟ .

---

(٢٨) المصدر السابق ١٦٢ ــ ١٦٣ .

الباب الرابـــع

البيان العربي والصورة الفنية

الفصل الاول

الدراسات النظرية العربية ومفهوم الصورة

الملاحظ أن جمهور الباحثين والدارسين المعاصرين يولون الدراسات البلاغية التراثية ظهورهم ، وينفضون أيديهم منها مشفقين عليها ومتجهين الى سواها من النظرات النقديـة الأوربية الخالصة والهجينة ، فنسمع منهم من يقول ان البلاغة العربية قد أحترقت ونقرأ لمن يقسم هذه البلاغة على مدرسة أدبية تعوزها قواعد البحث وضوابط ترسيخ الحدود والتعريفات ومدرسـة كلامية فيها جنف عن النصوص الأدبية وميل اليى التعقيد والتبويب على هدى من المنطلق الجاف والتفلسف الفرضي .

ولسنا هنا في مرحلـة من البحث تبيح لنا أن نتازل نظراً وجدلاً هـذا الدارس وذلك الباحث من اولئك الجمهور ، لأننا قد نهضنا بما يحقق الغرض ذاته موازنين بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنظرات النقدية التي فرزت عن الفكر الأوربي أفراداً باحثين ومدارس نقدية .

واذن فماذا بعد هـذا كله ؟ وأي شيء تبقّى لنـا في معترك البحث ؟

سعة الدراسات البلاغية العربية : ـ

ان الموازنات التي عقدناها فيما مضى ربما تكون قد غسلت الشوائب من العقول التي تدين لسلطان النقد الأوربي فكراً وذوقاً ووطدت الثقة في نفوس الذين يرون الاصالة معقودة للبلاغة العربية ، وعلية لابدّ من أن ندرس في رحاب هذه البلاغة أضرب الصور الفنية وأبنيتها في مباحث وشواهد حللتها

أقلام أسلافنا على هذا النحو أو ذاك منهجاً وبهذه الهيئة أو تلك اصطلاحاتٍ ، ونستخلص الاسلوب العربي في تصوير الأفكار وتجسيد العواطف والمشاعر بياناً وتبيناً .

لقد تواترت في الكتب العربية القديمة روايات تؤكد : أن العربي قد أنفعل بالنصوص وعبر عن أنفعاله بتقديم بلاغي ونقدي ينم على فهم دقيق لمقتضيات الحكم الفكري والذوقي : ـ

من هذه الروايات مانقل من ان الوليد بن المغيرة أستمع الى آيات من الذكر الحكيم فقومها قائلاً : (والله لقد سمعت من محمد كلاماً ، ماهو من كلام الانسي ولا من كلام الجن ، وان له لحلاوة ، وان عليه لطلاوه ، وان أعلاه لمثمر ، وان أسفله لمُغْدِق)[1] .

فهذا التقديم يتهادى الينا تعابير بلاغية فنية لايعوزها أساس الموازنة وقوة الحكم وشدة التأثير ، ولا يتعثر بعقدة التبويب المنطقي المجرد والتحجج الفلسفي النظري .

ونلتقي في تلك الكتب أيضاً أخباراً تبين : أن الشاعر العربي كان يفهم الشعر صوراً جمالية ـ ويحده بناءً فنيا ، من هذه الأخبار ماروي من أنه (لَسَع عبد الرحمن بن حسان يوماً وهو صبي زُنبور فجاء أباهُ يبكي فقال له مالك ؟ فقال : لسعني طائر كأنه مُلتف في بُردَيْ حِبَرَة قال حسان : قلت والله الشعر)[2] .

فالشاعر حسان بن ثابت لم ير الشعر كلاماً ينظمه الوزن وتعقده القافية ، وانما رآهُ تعبيراً فنياً أستعار الطائر للزنبور وتخيله هذا الطائر في هيئة مايلتفُ في برد زهت ألوانه وتنوعت نقوشه .

---

(١) عشاف الزمخشري ج ٤ ص ٦٤٤ .
(٢) الحبرة كعنبة : ضرب من ثياب اليمن ذو حمرة تضرب الى السواد شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري ص ٣٩ .

لقد صاغ اللسان العربي مصطلح البلاغة ومشتقاته في هذا الجو الفني ورددهُ على ألسنة أولى الفكر والروية والدربة في صناعة فن القول منذ أقدم العصور ، ومما روي بهذا الشأن انـه أجتمع (عمرو بن الضرب العدواني وحمسة بن رافـع الدوسي عند ملـك من ملوك حمير ، فقال : تساءلا حتى أسمع ماتقولان ... فقال عمرو لحمسة من أبلغ الناس ؟ ! قال : من جلى المعنى المزيز[٣] باللفظ الوجيز ، وطبق المفصل قبل التحزيز)[٤] .

فمصطلح أبلغ في هذه الحكاية يدل في ظاهر معناه على خصائص فكرية ولغوية ونفسية وفنية : يمتاز به من له فكر يفيض بالمعاني الجمة فيجسدهـا في لغةٍ موجزة مجلية من غير غموض والتباس وله من قوه النفس مايمكنه من ادواك مقتضيات الأحوال ، فيصوغ في ضوء هذه المقتضيات تعابيره في مهارة ودقة تصيب الهدف وتحقق الغرض تعبيراً وتأثيراً .

واذن فالبلاغـة لاتقتصر عند هؤلاء القوم عـلى القواعد والضوابط والجدود والتعريفات بل تتسع لأكثر من هذا وأبعد من ذاك ، وآية ذلـك أيضاً ان معاوية بن ابي سفيان سأل صحار بن عياش العبدي قائلاً : (ماهذه البلاغة التي فيكم ؟ قال : شيء تجيش به صدورنا ، فتقذفه على ألسنتنا ... قال معاوية : ماتعدون البلاغة فيكم ؟ قال : الايجاز . قال له : وما الايجاز ؟ قال : أن تجيب فلا تبطيء . قـال معاوية : أو كذلك تقول ياصحار ؟ قال : أقلني ياأمير المؤمنين ، ألا تبطيء ولا تخطيء)[٥] .

فصحار هاهنا يحدد الصدور مصدراً للكلام البليغ ، وينوه بالجيشان سبيلاً الى فيضه ، وينص على قذف اللسان حدثاً لايصاله .

ولعلنا اذا ما تقيدنا بمصطلحات الرجل هذه تمكنا أن تتمثل الجوانب

---

(٣) المزيز : الفصل .
(٤) العقد الفريد ج ١ / ٢٥٦ .
(٥) البيان والتبيين ج ١ / ٩٦ .

الفنية واللغوية للبلاغة العربية : فمصطلح (الصدور) يومىء الى المشاعر والعواطف والانفعالات وسواها من قوى النفس التي تصطرع في ذات الانسان وأعماقه ، ومصطلح (الجيشان) يدل على القوة والأندفاع في تدفق وتجاوز ، ومصطلح (قذف اللسان) يبين الهيئة التي تؤدي عليها جارحة اللسان ماينساب اليها من الأعماق •

ان حال الصدور هذه وما تمور به على اللسان مادة وصورة لاتجري في عفوية وتحلل بل تقيده قواعد اللغة السليمة الفصيحة وضوابطها التي نص عليها صحار بتعبير (ألا تخطىء) فعدم الخطأ في التعبير والتصوير يقتضي مراعاة المنطق اللغوي بشتى مقتضياته المعجمية والنحوية والاسلوبية ، فاذن البلاغة في النصف الأول من القرن الأول للهجرة هي فن وعلم •

مدلول البيان العربي : ـ

لقد دار مصطلح البلاغة ومرادفاته على أقلام الباحثين والمصنفين منذ هذا التأريخ ، فرسخ ابواباً وفصولاً أنتهت جيلاً بعد جيل بارساء البلاغة على ثلاثة علوم : هي علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع •

وفي رأينا أن هذه العلوم متكاثفة متداخلة لايمكن الفصل بينها واقامة الحدود لتفريقها ، ونحن اذ نختار في هذا البحث مصطلح البيان من جسد البلاغة ونقيمه منبتاً لألتماس الصور الفنية ـ عذرنا أن هذا المصطلح قد ضم الوسائل الرئيسة التي رسم بها الأسلوب العربي وسنن العربية الصور الفنية •

وهذا المصطلح في موضوعاته المقررة في كتب البلاغة المتأخرة تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية قد أتسع لمفهوم البلاغة ورادف مدلوله لدى دارسين قدامى[٦] وباحثين معاصرين[٧] ، وجرى أيضاً في خطوات ميلاده

---

(٦) ينظر كتاب البرهان في وجوه البيان .

(٧) ينظر كتاب البيان العربي .

الأولى على محاور فنية بالاضافة الى قواعده وضوابطه العلمية •

لقد أدار القرآن الكريم مصطلح البيان في آيات منها قوله تعالى : (هذا بيان للناس وهدى وموعظة للمتقين)[8] •

لقد أختلف المفسرون في تحديد مدلول مصطلح البيان في هذه الآية الكريمة : فهو ــ على رأي الزمخشري[9] ــ الايضاح ونقل القرطبي عن جماعة : ان البيان هاهنا يعني القرآن[10] •

وذكر مصنفو كتب علوم القرآن : ان البيان اسم من اسماء القرآن الحكيم وصفة له •

ربما يستقر هذا الخلاف على رأي ثابت اذا مالجأنا الى سياق الآية الكريمة ، فهذا السياق يفهمنا أن الآية الكريمة تفصل جوانب القرآن الكريم : فاذا هذا الكتاب العزيز يتصف بما يحقق الهداية والرشاد للمتقين ، وذلك بما يمتاز به شكلاً فصيحاً معبراً ومضموناً يجري بالحكمة البالغة والموعظة الحسنة واذ كان مصطلح البيان يتصدر الأخبار الثلاثة لاسم الاشارة هذا الذي يشير الى القرآن الكريم مبتدءاً فلا حجة دافعة لرأينا في أنه يفتتح الحديث عن صفات القرآن الكريم التي تلتقي مجتمعة لتنوه بما يمتاز به قولاً معجزاً في مصدره السماوي واسلوبه الفني وتأثيره في المتلقين •

وفي آية أخرى دار مصطلح البيان على نحو لايبتعد كثيراً عن ذلك المدلول ، وهي قوله تعالى : (الرحمن × علم القرآن × خلق الانسان × علمه البيان)[11] •

وتباين المفسرون في تحديد مصطلح البيان هاهنا أيضاً فقالوا : انه اسماء

(8) ال عمران الآية ١٣٨ .
(9) الكشاف ج ١ / ٢١٨ .
(10) الجامع لأحكام القرآن ج ٤ / ٢١٦ .
(11) الرحمن الآيات ١ ــ ٤ .

كل شيء ، واللغات كلهـا ، وبيان الحـلال من الحرام والهدى من الضلال والكلام والفهم ، ولســان كل قوم الــذي يتكلمون بــه ، والكتابة والخط بالقلم[١٢] .

وذكر الزمخشري أن البيان هاهنا : مايميز الانسان عن سائر الحيوان ، وهو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير[١٣] .

ومما يحسم هذا الخلاف وينتهي به الى مايشبه اليقين : ان القرآن الكريم في هذا الموضع منه لم يستعمل مصطلح اللغة واللسان والكلام والمنطق وغير ذلك من المصطلحات التي فسر بها اولئك المفسرون مدلول كلمة البيان ، ومعنى هذا أن مصطلح البيان لايرادف هاتيك المصطلحات في معانيها ، واذن فلابدّ من أن يكون له مدلول مخصوص .

وفي رأينا أن السياق يهدينا الى هذا المدلول في ضوء حديث الآيــة عما علم الله تعالى الانسان بعد خلقه : وهو تمكينه من التعبير عن نفسه بوساطة ملكةالكلام قدرة فطرية ينميها الكسب من المجتمع ويطورها التعلم على أيدي العلماء .

وفي الحديث النبوي الشريف دار مصطلح البيان ايضاً بما فتح له على هذا الأساس آفاقاً فنية رحبة فقد روي عنه (ص) أنه قال : (ان من البيان لسحراً ، وانّ من الشعر لحكمة)[١٤] فبعض البيان هاهنا قد عدّ من السحر ، ولمـا كان معنى السحر قلب الشيء في عين الانسان ، فان مدلول كلمة (البيان) اصطلاحاً في هذا الحديث الشريف هو مايمتاز به فن القول من التأثير بمهارة اسلوبه وتلون عباراته .

وعلى أساس هذا التحليل لمصطلح البيان في القرآن الكريــم والحديث

---

(١٢) راجع الجامع لأحكام القرآن ج ١٧ / ١٥٢ .
(١٣) الكشاف ج ٤ / ٤٩ .
(١٤) النهاية في غريب الحديث والاثر ج ١ / ١٧٤ ــ ١٧٥ .

النبوي الشريف يسوغ لنا مذهبنا في تفصيل مباحث علم البيان على مايتسع لفن القول مصدراً وملكات وصوراً ومضامين وآثاراً • وفي أعتقادنا أن هذا المذهب لا تقيده مباحث علم البيان التي نوهنا بها في حدودها البلاغية المقرره في ضيق ابان العصور المتأخرة من عمر البلاغة العربية مادام متكؤه يستند الى النصوص البلاغية والشواهد الأدبية التي فاضت في التراث العربي من ينابيعها الأصيلة التي لاتميل حصراً الى هـذا العالم أوذاك ولا تتقيد تحليـلاً بمنهج وسواه •

واذن فما مفهوم الصور الفنية الذي نرتضية لبحثنا في هذا المتسع من الدراسات البلاغية العربية ؟ •

مفهومنا عن الصورة : ـ

ان دراستنا لمصطلح الصورة لغةً وتلمس مدلولـه على أساس منهجنا الموازن بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنقد الأوربي بشأن هـذه المسألة أو تلك من المسائل المتعلقة بهذا المصطلح ـ تقيم مفهومنا للصورة على أنها : ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً ، ومعقولاتٍ فهماً ، ومتخيلاتٍ تصوراً ، وموهومات تخميناً ، وأحاسيس وجداناً ، وما الى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي اليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الانسان وعياً ومن غير وعي •

ان الكلام الذي يمثل الصورة على هذا النحو قد يكون كلمة مفردة ، وقد يكون جملةً مركبة وقد يكون فقرة ممتدة وقد يكون نصاً مؤتلفاً •

فالمتلقي حين يتلقى كلمة الحصان مثلاً ـ يتمثل هذا الحيوان الـذي أستقرت صورته في ذهنه على هيئة عامة ، واذا تلقى الكلمة مقيدة بصفة كأن تكون صفة السواد ، تمثل له الحصان أسودَ ، واذا اتسعت الكلمة الموصوفة جمله ، فقيل : (يجري الحصان الأسود) أتسعت أرجاء الصورة ، فجسدت

الحصان لحاسة البصر في لونه وهيأة حركته ، ومثلته لحاسة السمع في وقع أقدامه وصهيله وما الى ذلك من الأمور التي تحتمله صورة الحصان في جريه .

وهكذا تتسع الصورة وتتلون وتتشكل لها ضلال بايماءات كلما أنضافت كلمة الى تلك الجملة لها مخزون من المدلولات في ذاكرة المتلقي بشتى قواها التي حددتها العلوم الانسانية والعلوم النظرية والتطبيقية تحقيقاً وأفتراضاً .

واذن فلنتلقف نصاً يروي : « أن الشاعر الفارس عنترة العبسي أمتطى صهوة حصانه الأسود ممتشقاً حسامه ، وهاجم الأعداء ، فجندل الأبطال وتركهم طعاماً للجوارح ، فدب الخوف في نفوس الأعداء وهربوا من ميدان المعركة ، ورجع بالغنائم فأمتلأت نفوس قبيلته سروراً وحقق نصراً عظيماً » .

فهذا النص يرسم صورة تتعاور على لملمتها اكثر من حاسة واكثر من قوة نفسية وملكة شعورية تثيرها كلمات النص وجمله وفقراته لدى المتلقي .

ان هذا المفهوم للصورة يشكل قاعدتها العامة لأن وساطة بنائها كلام جاري في المخاطبات اليومية ، أما اذا كانت هذه الوساطة كلاماً متفنناً فان الصورة تكون عندئذ فنية .

ضربان من الصور : ـ

ان مفهومنا هذا عن الصورة تتضح معالمه في المخاطبات اليومية والكلام الجاري على ألسنة الناس ، ويأخذ بعده البلاغي والنقدي في النصوص الأدبية التي استقريناها فأستخلصنا منها ضربين من الصور : ـ

اولاهما : الصور التقريرية : ـ

وهي الصور التي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء الى أساليب البيان التي تقربها الى الآخرين

وتجريها في أذهانهم مثيرة ما أستقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية .

ومما يمثل طبيعة هذه الصور التقريرية ويدنيها حداً وتعريفاً قول النابغة الذبياني في المتجردة زوج النعمان(١٥) .

سقط النصيفُ ، ولم تُردْ اسقاطه

فتناولتـــه ، وأتقتنا باليــد

ففي هذا البيت صورة تنقل الينا حال امرأة لم نشاهدها ولـم نحضر المجلس الذي وقع الحدث في صخبه ، لذلـك فليس لنا الا أن تتمثل هــذه الصورة بوساطة الكلمات التي رسمتها ونقلتها الينا ، مقررة مما نرانا متتبعين مدلولات هذه الكلمات : مجردة عما يقربها الى أذهاننا ذكرياتٍ بشأن هذه الحالة ، وخالية من الأحاسيس التي تصورها في مخيلتنا تجارب في هذا المجال .

ومن هنا فهذه الصورة التقريرية عن حال المرأة لاتكشف لنا عن تفاصيل ، ولا تنقل الينا أحاسيس ، وانما تقرر أن خمار المتجردة ونصيفها قد سقط : أما كيف سقط ؟ وعن أي وجه كشف ؟ ، فهذا مالا توحي به الكلمات ولا ينبض به التعبير (سقط النصيف) .

وتنقل الينا الصورة أيضاً مقررة أن هذه المرأة لم تتعمد ما آلت اليه ولم ترده : أما ملامحها وخلجات مشاعرها ولون وجهها واضطراب أساريرها وعتاب عينيها فهي أمور لم يلهمنا ايانا كلام الشاعر غير المتفنن .

وكذلك سائر أجزاء الصورة التي تقرر أيضاً أن هذه المرأة قد تناولت خمارها بيدٍ وأحترست الحاضرين بيد .

والسؤال الذي نجهل جوابه يتساءل : عما يقرب الينا هذه الحركة في هيئة ما يجري أمامنا من هيئات في هذا الوضع ؟ اننا لا نلتمس جواب هــذا

(١٥) حاشية ديوان النابغة الذبياني ص ١٤٧ (النصيف : الخمار ، غطاء الراس . واتقتنا : احترست منا .

السؤال في الصورة التي نطالعها في مساحة هذا البيت من القصيدة ، لأنهـا صورة تقريرية وان كانت قد أخذت سبيلها الى التفنن فيما تلا هذا البيت من ابيات هذه القصيدة الدالية الأخاذة .

وثانيتهما : الصور الفنية : والفنية نسبة الى مصطلح الفن الذي تنازع الباحثون المعاصرون في حده وتعريفه وتباينت آراؤهم بشأن مصدره وطبيعته وأهدافه ، ولم يستقر مذهبهم في أصله ودخوله الى اللغة العربية : —

فالدكتور علي جواد الطاهر يرى : (اننا نستعمل كلمة « الفن » مصطلحاً دائراً على الألسن العربية المعاصرة وكأن اللفظة عربية الأصل ، وما هي كذلك فما عرف العـرب كلمة الفن بهـذا المعنى وانما هي لدينا — اليوم — ترجمة للكلمة الغربية التي صارت مصطلحاً وهي art)[16] .

وقد ترتب على هذا الرأي وما شايعه وسار في مداره أن تبنى الكثير من الباحثين العرب نظرات الأوربيين وجذورها الأغريقية في ماهية الفن ورد هذه الماهية الى النزعات المثالية والشطحات الغيبية[17] .

والحقيقة أن فريقاً من الباحثين الأوربيين والعرب لم ينغمسوا في هـذه الشطحات ولم ينساقوا وراء تلـك النزعات ، فأستقبلوا الفن ظاهرة أنسانية هدفها يتعدى التنفيس عن العاطفة والانفعال ويرمي الى التأثير في الآخريـن (بنوع من الاداء يتمثل تعبيراً منظماً مقصوداً)[18] .

وفي هذا الخضم نعود الى المعجمات العربية والدراسات البلاغية والنقدية بشأن الأدب ، فنؤكد : أن اللغة العربية لـم تجهل مادة الفن ولم تفتقر الى صيغته .

---

(١٦) مقدمة في النقد الادبي : ص ٢٧ .

(١٧) راجع كتاب مشكلة الفن ص ١٦ — ص ١٧ .

(١٨) راجع وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ص ٢٦ .

واذا تذكرنا هنا طبيعة هـذه اللغة الكريمـة في تطور موادهـا بنية ومدلولات ، فمن حقنا أن نشير الى أن معجمات هذه اللغة سجلت لنا : الفنان (كشداد : الحمار الوحش) الذي (له فنون من العدو)[19] .

اذن فكلمة الفن ومادتها قد جرت بها اللغة العربية ، وأن مدلولها في هذا الأستعمال قد حمل الينا معاني البراعة والمهارة والتنوع .

واذا تذكرنا أيضاً أن الأدب لم يبرأ في نظر علمائنا الأسلاف من هدف مقصود يحققه الوعي وتسعى اليه الارادة ، فلنا أن نعرف الفن بأنه نتاج الوعي في مهارة واتقان . وعليه فاننا حـين ننسـبه ونجعله صفه للصورة ونقول : الصورة الفنية ، نريد من هـذا الضرب من الصور ما يمتاز بالمهارة في البناء والدقة في الصياغة عن وعي متيقظ وارادة هادفة :

فاذا اللغة بكلماتها وجملها وفقراتها تتجاوز في بناء هذه الصرو التقريرية في الاداء والدلالة وتستوي صياغات متقنة تعبر وتؤثر .

وأياً كان فالشاهد الشعري الـذي نميز به الصورة الفنية عن الصورة التقريرية على وفق مذهبنا هذا ــ هو قول امرىء القيس في نقل تجربته تحت وطأة ليل عانى منه فقال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علـي بانـواع الهموم ليبتلي

فالشاعر الذي تفصله عنا مئات السنين زمناً وعصر التحولات الأجتماعية والبيئية تطوراً لايقرر صورة ليله هـذا بصورة من الألفاظ تحبس تجربته عليه ويحسر كيفية معاناته ويمسك حال ليله بين عينيه ، وانما تفنن في التعبير فشبه ليله بموج البحر .

والمتلقي في كل زمان ومكان يعرف موج البحر في امتداد ظلامه وتعنت

---

(19) راجع لسان العرب : ج ١٧ / ص ٢٠٤ وتاج العروس ج ٩ / ص ٣٠٣ .

ويلاته وكثرة مهالكه ، لذلك فهو يحس من خلال موج البحر شيئاً غير قليل من حال ليل امرىء القيس وما كان بهذا الليل من أثر في صاحبه ، بخلاف النابغة الذبياني الذي أكتفى بصورة أدت عما رآه وشاهده ولم تتخط موقفه الى المتلقي بما يدركه فيه تشبيهاً أو غير تشبيه .

طبيعة الكلمة العربية : ــ

ومهما يكن فان الكلمة العربية بطبيعة صياغتها ومسار تقلب معانيها وتطور مدلولاتها ــ ليست رموزاً جامدة وأصواتاً صماء : تقتصر على معناها المحدد من غير جذور تاريخية ، وتنزوي في مدلولها المقرر من غير ايماءات فكرية وشعورية ، وانما هي نبع فائض وصدى شفاف ، لذلك ترسم ــ في مذهبنا ــ صورة فنية بطبيعتها وتستوي اداة لتجسيد الأمور المعنوية وتشخيص الموات .

وقد أدرك الأدباء هذه الخاصة في اللغة العربية فأتخذوها وسيلتهم في التعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم وأفكارهم زمناً بعد زمن ، فبنوا أساليب فنية درسها البلاغيون واللغويون والنقاد وتركوا لنا ذخيرة ينبغي أن نعود اليها ونعيد قراءتها مستنبطين منها قواعد وضوابط نقيم عليها مذاهبنا المتجددة المعاصرة في دراسة فن القول وتحليله عسى أن نكشف عن جمال هذا الفن في تواصله قديماً وحديثاً وفي رسوخه وتطوره وخلوده متنائياً عن العجمة والأضطراب والفوضى وغيرها من المظاهر السلبية التي تسللت الى كيان العربية عن قصد أو غير قصد .

اضرب الصور الفنية وابنيتها في البيان العربي : ــ

لقد هدانا تتبعنا للدراسات البلاغية والنقدية العربية وموازنتها بالنقد الأدبي الأوربي وتجردنا لتحليل النصوص العربية في شتى الأعصر والبيئات الى نتائج بشأن اضرب الصور الفنية وأبنيتها في البيان العربي نعرضها هنا

قواعد وضوابط تحلل هذا البناء وترصد أضرب صوره .

وإذن فما هذه الأضرب وما عسى أن تكون أبنيتها ؟ نحن نرى أن للصورة الفنية في البيان العربي ثلاثة أضرب أولها : الصورة الفنية المقابلة ، وثانيها : الصورة الفنية البديلة ، وثالثها : الصورة الفنية المشخصة .

كما نرى أن لكل ضرب من هذه الأضرب بناءً مخصوصاً شيده أسلوب من أساليب البيان العربي ورسم معالمـه .

الفصل الثاني

الصورة الفنية المقابلة

ينهض بناء الصورة الفنية المقابلة على نمط من أنماط أسلوب التشبيه وتتفرع أقسامه على وفق هذا النمط أو ذاك .

مفهوم الصورة الفنية المقابلة : ـ

ومصطلح الصورة المقابلة يتهادى الينا من التعريف الشائع للتشبيه مقرراً : أنه عقد موازنة بين شيئين أو أكثر قصد أشتراكهما في صبغة ، أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم . وهذا التعريف يؤكد : أن أسلوب التشبيه يتضمن طرفين : اولهما يتمثل شيئاً أو أمراً . وثانيهما يستوي صورة تقابل الطرف الأول على أساس ـ صفة أو صفات مشتركة تجري الموازنة بينهما في مساحتها : من ذلك قول ابي العلاء المعري في ليلة عاش فيها تجربة وتلقى تحت خيمتها أحاسيس وأفكاراً قائلاً :

ليلتي هذه عروس من الزنـج
عليهـا قلائـد مـن جمـانِ

فليلة شاعرنا تمثل تجربته الخاصة التي أراد أن يصورها وينقلها الى المتلقين ، فوازنها بتلك العروس الزنجية ، وأتى بصورتها مقابلة لليلته تكشف عن ظلامها ونجومها بما لها من لون وهيئة ، فيدرك منها المتلقون عياناً وأحساساً صفات ليلة الشاعر .

لقد رصد البلاغيون للتشبيه أربعة أركان : ـ

اولها : ركن المشبه وهو ما نسميه المصور دلالة على أن أسلوب التشبيه يصوره ويبين صفاته وحاله وما يداخله من عواطف وأحاسيس •

وثانيها : المشبه به وهو مانطلق عليه مصطلح الصورة المقابلة لبيان أنه يتمثل قبالة المشبه صورة تقربه الى المتلقي فيما يجري عليه متمخضاً عن تجربة •

وثالثها : أداة التشبيه التي تنهض بعقد الموازنة والمقابلة بين المشبه والمشبه به •

ورابعها : وجه الشبه وهو ما يجمع بين المشبه والمشبه به من الدواعي التي أقتضت الموازنة بينهما وتجسيد هذه الموازنة في الصورة المقابلة •

الصورة المقابلة المحددة : ـ

ان التشبيه الذي أنبنى على هذه الأركان كلها يرسم لنا صورة مقابلة محددة تؤدي عن فكرة الأديب ومشاعره بدقة وتقيد المتلقي بتصور واضح المعالم محدد الأفق ازاء ما يتلقاه كقول الرصافي : ـ

نزلت تجر الى الغروب ذيولا

صفراء تشبه عاشقاً متبولا

ففي هذا البيت تتلقى صورة مقابلة محددة للشمس التي رآها الشاعر ساعة الغروب ، فنقل الينا صورتها منحصرة في لون الصفرة التي تفيض من وجه العاشق المتبول •

انّ الصورة المقابلة المحددة ترتسم معالمها في مساحة ضيقة يقتضيها ذكر وجه الشبه الذي يجمع بين المشبه والمشبه به في تصور الشاعر ، ويقتضيها ورود الأداة التي تدل على طبيعة المشاركة بين المشبه والمشبه به •

وتتجلى هذه المساحة الضيقة وما أقتضاها في قول الشاعر : ـ

ولـهُ غرّةٌ كلونِ وصالٍ

فوقهـا طرّةٌ كلونِ صدودِ

فالشاعر هاهنا يقدم لنا صورتين مقابلتين محـــددتين بينَّ فيهما غـــرة حبيبته وطرتها ، ومساحة الصورتين ضيقة لسببين : ـــ

اولهما : ان الصفة التي تجمع بـــين غـــرة الحبيبة والوصال هي اللون الأبيض ، وأن مايجمع بين طرتها والصدود لايتعدى السواد لوناً .

وثانيهما : أن ألتقاء الغرة بلون الوصال وتقابل الطرة ازاء الصدود لـــم يجريا على الاطلاق ، وانما تقيدا بالأداة كاف التشبيه التي تبين لغة : أن الغرة تدنو من لون الوصال ولا تستوي اياهُ ، وأن الطرة تقارب لون الصدود ولا تتحد معه ، لذلك فان الصورة المقابلة جاءت في التشبيهين محددة مساحتها الجامعة بينها وبين ماتصوره ضيقة لاتتعدى مقاربة اللون بياضاً وسوداً .

بين التشبيه المفصل والمجمل والصورة المقابلة المحددة والمطلقة كماً : ـــ

لقد درس البلاغيون أركان التشبيه وتتبعوها ذكـــراً وحذفاً في ضوء الشواهد ، فقرروا : أن اسلوب التشبيه يقتضي ورود المشبه والمشبه به معاً في موازنة ومقارنة ، لذلك سموا المشبه والمشبه به طرفي التشبيه . أما وجه الشبه فرأوا أنه يجوز ذكره وحذفه من التشبيه : فان ذكر وجه الشبه سموا التشبيه تشبيهاً مفصلاً وحدوه[1] : بأنه ما ذكر فيه وجه الشبه لفظاً أو ألفاظاً صريحة كقول الشاعر : ـــ

أنتَ شمس في رفعـــةٍ وســـناء
تجتليـــك العيونُ شرقـــاً وغربـــاً

ففي هـــذا البيت ذكر الشاعر كلمة (رفعـــة) وكلمة (ســـناء) صفتين مفردتين تجمعان بين (أنت) المشبه و (شمس) المشبه به ، ووجه شبه صريح .

وان حذف وجه الشبه أطلقوا على التشبيه مصطلح التشبيه المجمل ، وعرفوهُ : بانه التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه ولم يذكر في ألفاظ ظاهرة

---

(١) راجع البلاغة والتطبيق ص ٢٨٩ .

كقول البحتري : ـ

ألست ترى مدّ الفرات كأنــه

جبالُ شرورى جئن في البحر عُوّما[2]

فالشاعر قد طوى هاهنا ذكر وجه الشبه بين مد الفرات وجبال شرورى .

أما نحن فنفهم نمط التشبيه المفصل ونمط التشبيه المجمل على هدى من مفهومنا بشأن الصورة عامة والصورة المقابلة خاصة : فالصورة تنقل الينا حال المصور وهيئته ، والصورة المقابلة تنهض بهذه العملية ازاء المشبه المصور وقبالته : فان ذكرت الصفة أو الصفات التي تلتقي عليها الصورة المقابلة مع المصور فان مساحة هــذه الصورة تتقيد كمـاً وفسحةً بالصفة والصفات المذكورة والمنصوص عليها ففي قول الشاعر السابق : (أنت شمس في رفعـة وسناءٍ) كلمة الشمس صورة مقابلة للضمير أنت الممدوح ، وكمية المساحـة وفسحتها التي تجمع بينهما مقيدة بصفتي الرفعـة والسناء ، لذلـك فنحن نسمي هذا اللون من الصورة : (الصورة المقابلة المقيدة المساحة كماً) .

أما اذا حذف وجه الشبه من التشبيه فان المساحة التي تجمع بين المشبه والمشبه به مطلقة وغير مقيدة : ففي قول البحتري تتمثل صورة جبال شرورى مطلقة في مساحة الصورة والهيئة كماً ازاء بيانِ مد الفرات ، لذلك فان المتلقي يطلق العنان لخياله وتصوره وفهمه ليمثل حال مد الفرات حجماً ولوناً وحركةً وما شاء من الأحوال والهيئات مادام الشاعر لم يقيد هذه الأمور ولم يضع لها حدوداً بذكر صفاتٍ بأعيانها .

وفي ضوء هذا التحليل نستبدل مصطلح التشبيه المفصل بتسمية الصورة المقابلة المقيدة المساحة كماً ، ونستعمل بـدلاً من مصطلح التشبه المجمـل مصطلح الصورة المقابلة المطلقة المساحة كماً .

---

(٢) شروري : جبل مطل على تبوك في شرقيها ، وقيل : لبني سليم ، وقيل : واد بالشام .

ومن الشواهد البلاغية التي توضح مفهومنا بشأن ذكر وجه الشبه وحذفه في الاتجاه ذاته قول ابي العلاء المعري : ــ

انت كالشمس في الضياء وان جا
وَزْتَ كَيْوانَ في علوِّ المكانِ (٣)

ففي هذا البيت يرسم المعري قبالة ممدوحه المخاطب صورة الشمس ، ويسلملم مساحة هذهِ الصورة ويقيد كمها بالنص على ضيائها ، فمنع بذلك المتلقي من أن يـرى الممدوح المخاطب في صفات الشمس الأخـرى ، وقيد مساحة رؤيته بالضياء دون الصفات الأخرى • واذن فصورة الشمس صورة مقابلة مقيدة المساحة كماً • أما النابغة الذبياني فلم يرض لممدوحه هذا النمط من الصورة ، وانما أفاض في رسمه وترك للمتلقي حريـة التخيل والتصور ليعبر الأزمان والبيئات متابعاً صورة الممدوح في صورة الشمس المطلقة فقال :

فانك شمس والملوك كواكبٌ
اذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ منهنَّ كوكبُ

فصورة الشمس هاهنا غير مقيدة المساحة كماً وانما هي مطلقة تجسد صفات هذا الكوكب العظيم عظمة ورفعةً وضياءً وخيراً وسلطاناً وغير ذلك من الأحوال والهيئات والايماءات التي يحسها المتلقي ويدرك بين يـــدي الشمس • واذن فصورة الشمس هاهنا صورة مقابلة مطلقة المساحة كماً •

من التشبيه المرسل والمؤكد الى الصورة المقابلة الضيقة والمطلقة نوعاً : ــ
لقد مضى البلاغيون في نهجهم ذاك فرأوا أن أداة التشبيه تذكر وتحذف ايضاً فان ذكرت الأداة سموا التشبيه مرسلاً كقول امرىء القيس :

---

(٣) كيوان : اسم زحل .

وتعطو برخصٍ غير شثن كأنه
أساريعُ ظبيٍ أو مساويك اسحل[٤]

ففي هـذا البيت أداة التشبيه مـذكورة وظاهرة وهي (كـأن) .
اما اذا حذفت أداة التشبيه فسموا التشبيه تشبيهاً مؤكداً كقول الشاعر الذي مرَّ بنا .

انت شمس في رفعة وسـناء
تجتليـك العيون شرقـاً وغربـا

فأداة التشبيه في هذا البيت محذوفة .

لقد تتبع البلاغيون القدامى والمعاصرون بين يدي هذا التقسيم أدوات التشبيه وأنتهى تتبعهم الى أن هذه الأدوات اما أسماء واما أفعال واما حروف ، كما أنتهى الى رصد مواقعها وبيان مدلولات بعضها ، وجماع الأمر ان ادوات التشبيه هي ألفاظ تدل على المماثلة ، كالكاف ، وكأن ، ومثل ، وشبه وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه : كيحكى ، ويضاهي ويضارع ويماثل ، ويساوي ، ويشابه وكذا أسماء فاعلها .

والاصل في الكاف ومثل وشبه من الاسماء المضافة لمابعدها يليها المشبه به لفظاً[٥] أو تقديراً .

والأصل في كأن ، وشابه ، وماثل ، وما يرادفها أن يليها المشبه وكأن — تفيد التشبيه : اذا كان خبرها جامداً نحو : كأن البحر مرآة صافية .

وقد تفيد الشـك : اذا كان خبرها مشتقاً نحو : كأنـك فاهم[٦] وفي

---

(٤) تعطو : تتناول ، رخص : لين ، وموصفه ملاحظ وهو البنان ، شثن : غليظ الاساريع : ديدان حمر وأحدها اسروع ، ظبي : اسم وادٍ بتهامة الآسحل : شجر تتخذ منه أجود المساويك .

(٥) وقد يليها غير المشبه بـه اذا كان التشبيه مركباً — أي هيئة منتزعة من متعدد .

(٦) راجع جواهر البلاغة ص ٢٦٧ .

وفي ملاحظتنا : أن هذا التتبع يجدينا بشتى تفرعاته في فهم التشبيه المرسل والتشبيه المؤكد على نحو يتعلق بمفهومنا للصورة المقابلة ، فأدوات التشبيه في جمهورها تدل على المشابهة في الصفات •

وعليه فان ذكرت أداة التشبيه فذكرها يعني أن المشبه لا يلتقي المشبه به نوعاً وحقيقة في مساحة وجه الشبه ، وانما يعني أنه يدنو منه ويقاربه في الصفات فتشبيه امرىء القيس بنان حبيبته بأساريع الظبي ذاكراً الأداة كأن في قولـه : (كأنه أساريع ظبي) يدل على أن بنان حبيبته لاتطابق أساريع الظبي كل التطابق ، لذلك فنحن لا نستعمل في هذا النمط من التشبيه مصطلح التشبيه المرسل وانما نستعمل مصطلح الصورة المقابلة الضيقة المساحة نوعاً •

أما اذا حذفت الأداة فان حذفهـا يعني ان المشبه هوهو المشبه بـه في الصفات من غير تقييد بالمشابهة والمماثلة •

فتشبيه الشاعر ممدوحه فيما مضى بقوله (أنت شمس في رفعة وسناء) يدل على أن المشبه (انت) يطابق المشبه به الشمس في صفة الرفعة والسناء كل المطابقة ، وأن مساحة وجه الشبه غير مقيدة نوعاً •

ومن هنا نستبدل مصطلح التشبيه المؤكـد بمصطلح الصورة المقابلة المطلقة المساحة نوعاً •

يتضح هذان المصطلحان مدلولاً اذا ما أوردنا من الشواهد ماجرى بنمطيهما : من هذه الشواهد قول عنترة : ــ

كأن رماحَهُم أشـطانُ بئرٍ
لها في كـلِّ مَدْلجةٍ حُدودُ

فصورة أشطان بئر المقابلة لرماح القوم تتقيد مساحة صفاتها وهيئتها نوعاً بالأداة كأن ، فلا نفهم من هذه الصورة أنها هي هي صورة تلك الرماح وانما تشابهها وتقاربها وتدنو منها ، ثم نقف على نوع من التمايز بينها وبين

ما تصور ، لذلك فهذه الصورة المقابلة مقيدة المساحة نوعاً .

أما قول المتنبي : ـ

بَدَتْ قمراً ومالت غُصْنَ بان

وفاحت عنبراً ورَنَتْ غزالا

فيقدم لنا ازاء محبوبته صوراً لاتتقيد مساحاتها نوعاً ، وانما تتمثل مطلقة في بيان حالاتها : فهي حينما تبدو في هيئتها تصورها لنا صورة القمر بالمساحة التي تبرزها صفاته جمعاء . وهي عندما تميل تصورها صورة غصن البان تصويراً مطلق المساحة على مدى صفات المشبه به التي تتبادر الى الحواس من خلال طبيعته وهي فيما تفوح تتمثل لحاسة الشم عنبراً من غير تقييد للمساحة النوعية بينما يفوح منها وما يفوح من العنبر وكذلك هيئتها عندما ترنو تصورها هيئة الغزال صورة مطلقة في حالة مخصوصة هي ارسال النظر ورنو البصر .

التشبيه البليغ وأبنية الصورة المقابلة المطلقة : ـ

لقد لاحظ البلاغيون أن وجه الشبه وأداة التشبيه يحذفان معاً ، فسموا هذا النمط من بناء الصلة بين المشبه والمشبه به(التشبيه البليغ) كقول الشاعر :

عزماتهم قضبٌ وفيض أكفهم

سحب وبيض وجوههم أقمار

ففي هذا البيت ثلاثة تشبيهات بليغة : هي عزماتهم قضب ، وفيض اكفهم سحب ، وبيض وجوههم أقمار .

والملاحظ أن وجه الشبه واداة التشبيه قد حذفا معاً من كل تشبيه جرى به قول الشاعر .

لقد علل البلاغيون السبب في تسمية هذا النمط (التشبيه البليغ) بما

يحتاجه من اعمال الفكر لتلمس ما خفي فيه من وجه الشبه[7] وفي مذهبنا : ان نمط التشبيه البليغ لم يقصد الى أن يخفي وجه الشبه فيه كيما يلتمسه المتلقي في عناء من اعمال الفكر ، وانما أنبسط بين يدي الشاعر أداة لرسم صورة مقابلة مطلقة من أي قيدٍ تفرضه كلمة التشبيه ويستوجبه وجه الشبه •

فقول الشاعر فيما مضى يقدم لنا ثلاث صور مقابلة مطلقة لحالات ممدوحيهم قوة وكرماً ونعمة : فعزماتهم قضب من غير تقييد لما يجمع بين العزمات والقضب ، وفيض اكفهم سحب في صورة مطلقة تجسدها السحب بشتى نعوتها وصفاتها ، وكذلك الأقمار تأتي صورة مقابلة مطلقة لتصور بيض وجوه الممدوحين •

لقد استقرينا أبنية نمط الصورة المقابلة المطلقة ملتمسين درجة هذا الاطلاق ونوعيته ، فحددنا ثلاثة أساليب : ـ

الأول : جعل المشبه والمشبه به مبتدأً وخبراً أو ما أصله مبتدأ وخبر على التوالي كقول الزهاوي في رثاء أخيه عبد الغني : ـ

وكنا غصوناً أنتَ زهرة روضها
وكنّا نجوماً أنت من بينها البدْرُ

فالشاعر في هذا البيت يصور نفسه وأخاه في صورة الغصون بجعله المشبه الضمير المتصل (نا) أسماً لكان والمشبه به (غصوناً) خبراً لكان ، والمشبه به يقابل المشبه في اطلاق نلتقيه ايضاً في قوله : (انت زهرة روضه) ، واذ صير أخاه المشبه في الضمير أنت مبتدأ وصير زهر الروض خبراً له وقدم هذا الخبر صورة مقابلة مطلقة •

وعلى البناء نفسه أقام الصورتين المقابلتين المطلقتين في قوله (كنا نجوماً) (وأنت من بينها البدر) •

---

(٧) جواهر البلاغة ص ٢٧٠ .

ان درجة الاطلاق في هذا الأسلوب تتحدد بطبيعة العلاقة بين المبتدأ والخبر وما هو مبتدأ وخبر في الأصل وهذه العلاقة تتقرر بما تحدده الصفات المشتركة التي يعرفها المتلقي عرفاً وواقعاً وسماعاً بين المبتدأ الذي هو متحدث عنه والخبر الذي هو متحدث به •

فقول الزهاوي (كنا غصوناً) يجد المتلقي في صورة الغصون من الصفات المطلقة التي تتحقق لديه عقلاً وذوقاً على نحو يجده في الأدميين حينما تجري الموازنة بينهم وبين الغصون • ومن هنا فان درجة الاطلاق في صورة الغصون المقابلة تتقيد بطبيعة أسلوب المبتدأ والخبر أو ماهو مبتدأ وخبر في الأصل ، ومن هنا نسمي هذا الأسلوب الصورة المقابلة المطلقة اخباراً •

الثاني : بناء العلاقة بين المشبه والمشبه به على أسلوب القصر والحصر الذي يستبعد من المشبه الصفات التي لا تتقرر للمشبه به عرفاً وواقعاً وسماعاً ، ويجعله ملتقياً واياه فيما يتبادر الى الذهن من صفات المشبه به ، كقول الرصافي : ــ

اذا ماعفّ موطنهم أناس
ولم يبنوا به للعلم دورا
فان ثيابهم اكفانُ موتى
وليس بيوتهم الا قبورا

فالرصافي قد صور بيوت اولئك العاقين لموطنهم قبوراً على درجة قوية من اطلاق الصفات المشتركة بين هذه البيوت والقبور ، وقوة هذه الدرجة تترسخ بقصر البيوت على القبور وحصر صفاتها فيما يدركه المتلقي عقلاً وذوقاً من خصائص القبور مجسدة في صورة الموتى الذين ينزلون فيها غير منتفعين ولا نافعين ، وفيما يحيط بها من ظلام ويغمرها من عفن وجمود • وهذه الدرجة في الصورة المقابلة من الاطلاق الذي يرسمها أسلوب القصر والحصر ترتقي رسوخاً بعد أسلوب الأخبار بحكم مانعرفه لغةً عن القصر

والحصر طريقاً للتخصيص في اطلاق الحدود المشتركة بين صفات المقصور والمقصور عليه ، لذلك نسمي هذا النمط من التشبيه البليغ الصورة المقابلة المطلقة حصراً وقصراً •

الثالث : صياغة المشبه والمشبه به في تركيب اضافي نلمس فيه المشبه به مضافاً والمشبه مضاف اليه كقول الشاعر : ـ

والريحُ تعبثُ بالغصونِ ، وقد جرى
ذهبُ الأصيل على لجين الماءِ

ففي هذا البيت تتلقى صورتين مقابلتين مطلقتين ازاء الأصيل وقبالة الماء :

اولاهما قول الشاعر (ذهب الأصيل) فصور الأصيل (ذهباً) على الاطلاق •

وثانيتهما : (لجين الماء) فصور (الماء) لجيناً من غير تقيد وقد جاء هذا اللون من التصوير الذي ترتفع فيه الحدود وتنمحي الفروق بين المشبه المصور والمشبه به الصورة من الأسلوب اللغوي الذي تقرره طبيعة العلاقة التركيبية بين المضاف والمضاف اليه ، فالمضاف تابع للمضاف اليه ، والمضاف اليه مخصص للمضاف ومندمج معه • وعليه نسمي هذا النمط من التشبيه الصورة المقابلة المطلقة اضافة •

اذن فالاطلاق في مساحة الصورة بهذه الأساليب يعني خلوص المشاركة بين المشبه والمشبه به وأنفلاتها من القيود التي تقتضيها الصياغات اللغوية ، فيمضي المتلقي مع هذا الاطلاق ليتخيل ويعقل ويتصور هذه المساحة المطلقة كما تقتضي قواه المدركة وتجربته مع الصورة المقابلة التي يتلقاها من النص وكما يحدده أسلوب بناء ما يتلقى •

فهاهو شاعر رأى أن يحقق الناس مآربهم عجالاً ، وينالوا مقاصدهم

تدافعاً ، وشاء أن يقدم لهم مايقنعهم ، فصور أعمالهم في صورة مقابلة مطلقة قصراً وحصراً قائلاً : ـ

فأقضوا مآربكم عجالاً انما
أعماركم سفر من الأسفار

عمر الانسان بتفاصيله وحوادثه واعماله وآماله يتصور في الحياة بصور متباينة تؤدي الواحدة منها عمن يشاء تصويرها تجربة وذوقاً : ـ

فاليائس يراه شبحاً ، والمرحُ يجسده ربيعاً ، والمتشائم يمثله صحراء ، ومتلقي هذهِ الصور ينفعل بها على وفق أسلوب أبنيتها اللغوية ، وهنا نشير الى ماحللنا من هـذه الأبنية التي حددتها أنماط التشبيه ونستقبل الصورة المقابلة المطلقة قصراً وحصراً في هذا البيت : فاذا السفر هو هذه الصورة للعمر بدون ثمار السنين والأيام التي تواثب فيها الانسان معمراً ، فلا يضيع مما عاسه شيئاً وانما يجربه كتاباً تدخره الحياة له ان خيراً فخير وان شراً فشر .

وصورة السفر في مقابلتها للأعمار مطلقة في صفاتـه التي نعرفه عنـه وندركها على وفق تجربتنا بين يديه ، فالسفر صحائف والعمر خطوات ، والسفر معلومات ، والعمر آثار شاخصة في الأذهان وفي الثمار التي يقدمها في أي مجال من مجالات العيش ، والسفر خالد ماخلد القائمون عليه والمنتفعون به ، والعمر متمثل بما حققه للأخرين ، والسفر ينتقل من يدٍ الى يـد ، والعمر حديث يرويه من حضر احداثه ومن تلقى هذه الأحداث .

اذن فصورة السفر هي هي صورة العمر في هذه الصفات ، ودرجـة تحقق هذهِ الصفات واطلاق آفاقها يحققه أسلوب القصر والحصر الذي بنى به الشاعر صورته المقابلة .

بين طرفي التشبيه المفرد والمركب وطبيعة الصورة المقابلة : ـ

وقف علماء البلاغـة ملياً مع أساليب بناء المشبه والمشبه به ، فقسموا

التشبيه من حيث الطرفان الى تشبيه مفرد وتشبيه مركب ، وتفاصيل هـذا التقسيم قد أقام التشبيه على أربعة أضرب : ـ

الاول : تشبيه المفرد بالمفرد : وهو ماطرفاه مفردان : اما مطلقان غير مقيدين ، واما مفردان مقيدان ، وأما مختلفان .

الثاني : تشبيه المركب بالمركب : وهو ماطرفاه مركبان من عدة أمور مجتمعة متداخلة .

الثالث : تشبيه المفرد بالمركب : وهو مايأتي فيه المشبه مفرداً ، ويأتلف المشبه به بعده من عدة أمور مركبة .

الرابع : تشبيه المركب بالمفرد : وهو على العكس من النوع الثالث ، اذ مشبهه مركب والمشبه به فيه مفرد[٨] .

وفي مذهبنا : ان هـذه التقسيمات لاتجدي كل الجدوى في تحليل الصورة التي ترسمها أساليب بناء التشبيه ، وانما تنبه على أبنيتها اللغوية .

فمدار الصورة يتحدد بما للمشبه به من حالة وعلاقة بينه وبين المشبه من حيث ذكر وجه الشبه وأداة التشبيه .

ويتجلى مذهبنا هـذا في أن البلاغيين ذكروا للتشبيه الذي جاء فيه المشبه المفرد والمشبه به المفرد مقيدين قول الشاعر : ـ

اني وتزييني بمدحيَ معشراً
كمعلقٍ دُراً على خنزيرِ

وأجروا التشبيه فيه قائلين : ان المشبه في هذا الشاهد هو المتكلم بقيد اتصافه بتزينه بمدحه معشراً ، فمعلق التزيين قوله (بمدحي) داخل في المشبه ، والمشبه به من يعلق دراً بقيد أن يكون تعليقه اياه على خنزير .

---

(٨) راجع البلاغة والتطبيق ٢٩٣ ـ ٢٩٥ .

وذكروا لما جاء فيه المشبه به مقيداً قول الراجز : ـ

والشمس كالمرآة في كفّ الأشل

وبينوا أن الشمس هي المشبه على الاطلاق والمشبه به المرآة لا على الاطلاق بل بقيد كونها في يد الأشل •

ففي هذين الشاهدين لاندرك طبيعة الصورة الجامعة بين المشبه والمشبه به على أساس ماللمشبه والمشبه به من قيودٍ لغوية : فمعلق الدر على الخنزير في الشاهد الأول ليس مفرداً مقيداً بالجار والمجرور ، وانما هو صورة مركبة تجسد فيها معلق الدر باداء عمله في تزيين الخنزير الذي لايستحق هذا التكريم • ومن هنا تمثلت لنا صورة المشبه به المطلقة أصلاً بمدح معشر لم تتحدد حالتهم ولم تتقيد صفتهم الا من خلال صورة المشبه به تلك •

وكذلك صورة المرآة في كف الأشل تمثلت مركبة لتقدم لنا طبيعة الشمس التي نعرف ضوءها واقعاً ، ونعلم كيف تفيض أنوارها على هذا النحو أو ذاك ، فجاءت صورة المرآة في كف الأشل لتصور لنا هذا العلم وتلك المعرفة •

وفي ضوء هذا التحليل نزعم : أن مسألة تقييد المشبه والمشبه به واطلاقهما تتعلق بالصورة التي يقدمها لنا المشبه به في حالته وأوصافه ، ذلك لأن المشبه به هو ما يحقق الوسيلة في تمثل المتلقي تجربة الشاعر في رسم صورته •

واذن فنحن نعتمد على ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه ، ونستند الى حذف أحدهما أو كليهما ، ونحدد العلاقة اللغوية بين المشبه به والمشبه كما فعلنا فيما مضى ، ثم نشخص طبيعة الصورة المقابلة ونبسطها من حيث مساحة الصورة ضيقاً واطلاقاً كماً ونوعاً ودرجة في الاطلاق •

ومع هذا كله فلا غنى لنا من دراسة أسلافنا البلاغيين هذه •

الوان وجه الشبه واضرب الصورة المقابلة : ـ

لذلك نعود الى هذه الدراسة في حديثها عن وجه الشبه افراداً وتعدداً وتركيباً وتمثيلاً ، فنبين أنها قد قسمت الشبه على أربعة اقسام : ـ

اولها : الشبه المفرد : والمراد به ما يعد في العرف واحداً ، لا الذي لاجزء له أصلاً ، وذلك كالحمرة في تشبيه الخد بالورد مثلاً فانها تشتمل على مطلق اللونية والقبض للبصر ، ولكنها مع ذلك تعد وجهاً واحداً .

وثانيها : الشبه المتعدد : وهو ماليس واحداً ولا منزلاً منزلة الواحد ، وذلك أن يذكر في التشبيه عدد من أوجه الشبه : شيئين أو أشياء على وجه الاستقلال ، فلا يتقيد بعضها ببعض ، بل كل واحد منفرد بنفسه .

وثالثها : الشبه المركب : سواء أكان مركباً تركيباً أعتبارياً بجعله بمنزلة الواحد ، بأن يكون حقيقة ملتئماً ، أم كان أوصافاً مقصوداً من مجموعها الى هيئة واحدة .

لقد أطلق البلاغيون على هذا اللون من الشبه مصطلح التشبيه التمثيلي ، وأختلفوا في تحديد مدلوله زمناً طويلاً من عمر البلاغة العربية ، ثم أستقر هذا المدلول لدى الجمهور على ماحكاه السكاكي قائلاً : (واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفاً غير حقيقي وكان منتزعاً من عدة أمور خص باسم التمثيل كالذي في قوله : ـ

اصبِرْ على مضض الحسو
دِ فانَّ صبركَ قاتلُه
فالنارُ تأكل نفسها
انْ لم تجدْ ما تأكلُه

فان تشبيه الحسود المتروك مقاولته بالنارِ التي لاتمد بالحطب فيسرع فيها الفناء ليس الا في أمر متوهم وهو ما تتوهم اذا لم تأخذ معه في المقاولة

مع علمك بتطلبه اياها عسى أن يتوصل بها الى نفثة مصدور من قيامه اذ ذاك مقام أن تمنعه مايمد حياته ليسرع فيه الهلاك وأنه كما ترى منتزع من عـدة أمور)[9] .

فالتمثيل في نظر السكاكي تشبيه يمتاز وجهه بميزتين : —

الأولى : أنه غير حقيقي ، ويتخيله قارئه توهماً بين طرفيه .

الثانية : أنه منتزع من عدة أمور .

وقد نحـا الخطيب القزويني منحا السـكاكي متخففاً من المصطلحـات الفلسفية وعرف التشبيه التمثيلي قائلاً : (التمثيل ما وجهه وصف ، منتزع من متعدد ، أمرين أو أمور)[10] .

فهذا التعريف يكاد يكون تعريف السـكاكي ، اللهم الا ما نلاحظه عليـه من هجر تعبير (غير حقيقي) الذي ورد في عبارة السـكاكي .

وربما يعني ذلك أن القزويني لم يشأ أن يقيد وجه الشبه التمثيلي بأي قيد من القيود التي تقـررت بعبارات الحسي والعقلي والوهمي والتخيلي والحقيقي وغير الحقيقي ، بل أطلقه مقرراً ميزته الرئيسة التي هي الانتزاع من أمرين أو أكثر .

وأياً كان الأمر فان دراسة البلاغيين هذه تنشغل بالتقسيمات الجزئية ، وتتيه في المصطلحات المتباينه ، وان كانت في الوقت نفسه ترصد لنـا ألوان وجه الشبه وتستقريها فتتيح لنا الافادة منها في ضوء مذهبنا بشأن مانراه من أن التشبيه بشتى أنماطه يبني صوره مقابلة عن تجربة الشاعر بين يدي مايريد تصويره وتجسيده .

وعليه نصنف هذه الصورة من حيث افراد وجه الشبه وتعدد صفاتـه

(٩) مفتاح العلوم ص ١٦٤ .
(١٠) الايضاح ص ٢٤٩ .

وتركيب هذه الصفات على ثلاثة أضرب : ـ

أولها : الصورة المقابلـة البسيطة المنفردة : وهي الصورة التي تبنيها صفة واحدة تأتي صريحة في التشبيه كقول الشاعر في وصف الموز :

موز" حــــلا فكأنـــــه
عســــل" ولـــكن غـــير جـــاري
ذو باطن مثــــل الأقاح
مظاهـــــر مثـــــل النضـــــــار
يحكي اذا قشّرتـــــــه
أنيــــابَ أفيــــــالٍ صغــــارِ

فهاهنا صور مقابلة بسيطة تنفرد الواحدة عن الأخرى وتستقل بنفسها جزيرة منقطعة لاصلة بينها وبين مايليها .

والصورة الأولى تلم بصفة حلاوة الموز عن طريق الحاسة الذائقة ، وتستمد قوامها من العسل ، ثم تنفصل عن هذا العسل بما تمتاز بــه من الجمود غير الذائب .

والصورة الثانية بسيطة أيضاً اذ تبرز لون باطـن الموز باقامـة الأقاح قبالته ، وتمتد في انقطاع لتقيم النضار بلونهـا الأصفر صورة مقابلة بسيطة تحكي ظاهره .

وبعد هذا يقيم شـكل أنياب الأفيال الصغار صورة بسيطة تحكيه اذا ماقشر ومحص لبابه .

وواضح من هذا كله ان الموز لايتبادر في صوره المقابلة البسيطة موحد الكيان متواصل الأجزاء ، وانما يكشف لنا في كل صورة من تلـك الصور المنفردة جابناً من جوانبه المتعددة في الطعم واللون والشكل ، فاذا هو عسل مرة" وأقاح أخرى ونضار تارة وأنياب أخيال تارة أخرى .

وثانيها : الصورة المقابلة البسيطة المتفككة : وهي التي تختلط أجزاؤها من صفاتٍ لاتتمازج عضوياً ، ولا تتركب فنياً كقول ابن الرمي في أحدهم : ــ

كالدهْرِ في النفع والمضرة وال
حُنكةِ لــكنَّ رَيْبَهُ غَضَبُهْ

فهاهنا يبرز الدهر صورة مقابلة بسيطة متفككة تسعى جاهـدة لتقرب الينا الشخص المنوه به مشبهاً ، فلا نكاد نلملم أجزاء هـذه الصورة ونضم أحدها الى الاخر ، وذلك لأنها تخلط بـين ثلاث صفات متباينة هـي النفع والضرر والحنكة .

ولو جَسَّدْنا صفة النفع في رجـل كريـم والضرر في شـيطان رجيم والحنكة في خبيرٍ عليم لأختلطت علينا الوجوه وتنافرت الشخصيات ، ولـم ندرك من خلالها صورة المشبه .

اذن فالصورة المقابلـة الى جانب بساطتها وسطحيتها متعددة القيم في تنافر ومتنوعة الأشكال في تبعثر .

وثالثها : الصورة المقابلـة المركبة وهي اللوحة التي تأتلف اجزاؤهـا وألوانها وظلالها في بناء عضوي لاتتبعثر أوصاله ولا تتناثر مقوماته ، وانمـا تتكاثف متفاعلة ، وتخرج لنا تلك الصورة المقابلة المركبة ، كقول البحتري في شقائق النعمان : ــ

شقائق يحْمِلْنَ الندى فكأنه
دموعُ التصابي في خدودِ الخرائدِ

فهاهنا يأتي المشبه به (دموع التصابي في خدود الخرائد) صورة مركبة من حبات الدموع اللؤلئية في ألوانها وحجومها وحركتها ، ومن خدود الحمر للخرائد ، فتنبسط هذه الخدود فسحةً مخصوصة من اللون الأحمر الجميل وقد أحتضنت نقطاً بيضاً في تمازج وتآلف وتركيبٍ فندرك بحاسـة البصر

والشم التي تثير مخيلتنا صورة شقائق النعمان وقد تثاقلت بقطرات النـدى وفاح منها عطرها الفطري •

فهذه الصورة المركبة لايمكن تمثلها من الدموع وحدها ومن الخدود الحمر مستقلة عن الدموع ، وانما نستقبلها مركبة من هذه وتلك ، ومما تثير فينا من مشـاعر وأحاسيس تحملنا عـلى أن نسترسل في التخيل راضـين مطمئنين •

ولعل ماينبغي تأكيده هنـا : أن الصورة البسيطة المتعددة الصفات في تناثر وأنقطاع يمكن حذف صفة أو اكثر منها وتقديم واحدة على الأخـرى من غير أن تختل مكوناتها وتنقص أطرافها ؛ بخلاف الصورة المركبة من صفات وأوصاف متعددة متمازجة التي لايجوز حذف بعض هذه الأجزاء وتقديـم أو تأخير بعضها الأخر •

وتتجلى هذه الحقيقة في الصورة البسيطة المتناثرة الأجزاء في قول ابن الرشيق واصفاً تفاحة : ـ

وتفاحةٍ من كف ظبي أخذْتُها
جناها من الغُصْنِ الذي مثل قدهِ
حكت لمس نهديه وطيب نسيمه
وطعْمَ ثنايـاه وحُمْرَةَ خـدّه

فهاهنا الصورة المقابلة بين الطرفين بسيطة تعددت أوصافها من لـين الحجم وطيب الرائحة ولذة الطعم والحمرة •

ولو تجاوزنا الوزن والقافية لتمكنا أن نعيد ترتيب هذه الصفات بالتقديم والتأخير من غير نظام ، وجاز لنا أن نحذف أحداها أو اكثر من غير أن تختل الصورة وتضطرب ، على النقيض من قول السري الرفاء في وصف القلم :

أخرس ينبيك باطراقـــــة
عن كـــل ماشـئت من الأمــر
يُذري على قرطاسة دمعـــةً
تُبْدي لنـا السرّ وما يـــدري
كعاشقٍ أخفى هواهُ وقـــد
نَمَّتْ عليـــه عَبْرَةٌ تجْري

فحال القلم فيما ينهض به من الاداء عن فكر حامله الكاتب تصورهـا صورة العاشق المركبة من وضع نفسي وموقفٍ فكري يلحان عليـه باخفاء هواهُ ، بيد أن قواهُ تخونـه فتنفلت منه دمعـة تكشف عن سره وتتحدث بعشقه ، فهذه الصورة تعددت أبعادها الخفية والظاهرة ، وتنوعت صفاتهـا وحركاتها وسكناتها بيد أن هذا التنوع وذلـك التعدد لم يجريا في تنافـر وانقطاع ، وانما تمازجا في تركيب عضوي ينتظمه خيط حسيّ وشعوري في تواصل وانسجام وتآلف ينفرط اذ ماقدمنا أي جـزء من اجزائـه المنتظمة أو حذفناه •

فالقلم راقدٌ ساكن قبل أن تحمله أنامـل صاحبه ، والعاشق متماسك صامت قبل أن يستبد به الهوى وتثيرهُ الذكريـات • والقلم يطـرق بارادة حامله ، ويتحركُ فوق القرطاس ، فيؤدي بقطرات المداد عما كان يخفيه صاحبه الكاتب من رأي وفكرة ، والعاشق تعتمل الصراعات في داخله فيضج به الهوى وينهدم جـدار صمته بدمعةٍ يجريها على خـدهِ ، فينهتك ستره وينكشف ما أخفى •

اذن فصورة العاشق هـذه المركبة مقابلة لحال القلم تلـك نستقبلهـا بأبعادها ونروح معها متخيلين ومتصورين •

الصورة المقابلة وبناء الطرفين تفريقاً ولفاً وتعدداً وجمعاً : ـ

لقد تتبع البلاغيون المتأخـرون الابنية اللغويـة التركيبية لأسلوب

التشبيه ، فأقاموا مباحث يأتي في مقدمتهــا تبويب التشبيه من حيث توالي المشبه والمشبه به وافراد أحدهما وتعدد الأخر ، وقسموا التشبيه على أربعة أنواع : ــ

أولها : التشبيه المفروق ويسمى المقرون ايضاً ، وهو ما أتت فيه الأطراف مقرونة كل مشبه ورد بعده المشبه بــه •

وفي ملاحظتنا ان هذا البناء اللغوي جارٍ على السياق المنطقي في رسم الصورة المقابلة كما في قول المرقش الاكبر •

النشرُ مســكٌ ، والوجوه دنــا
نيرُ ، وأطراف الأكفَ عَنَمْ (١١)

ففي هذا البيت ثلاث صور مقابلــة الواحــدة منها وردت بعد مــــا صَوَّرَتْهُ : ــ

فقول الشاعر (النشر مسك) صورة المســك تقابــل النشر من غــير انقطاع ، وقولــه (الوجوه دنانير) صورة الدنانير أتــت ازاء الوجوه في تواصل ، وفي قولــه (أطراف الاكف عنم) ثبتت صورة العنم المقابلة اثــر أطراف الاكف •

وثانيها : التشبيه الملفوف ، وهو جمع كل طرف منهما مع مثله ، كجمع المشبه مع المشبه ، والمشبه به مع المشبه به بحيث يؤتى بالمشبهات معاً عــلى طريق العطف أو غيره •

وفي رأينا : أن الصور المقابلة في هذا البناء اللغوي تحتاج الى أعمال الفكر في فك ترابطها وأرجاع كل صورة مقابلة الى ما صورته ووضعهــا قبالته تأملاً وتمعناً كقول امرىء القيس : ــ

---

(١١) النشر : الرائحة الطيبة أو الرائحة مطلقاً ، أو ريح فم المرأة واعطافها بعد النوم العنم : شجر لين الأغصان له اغصان حمر يشبه بها البنان المخضوب

كأن قلوبَ الطير رطباً ويابساً

لدى وكرها العنابُ والحشفُ البالي

ففي هذا الشاهد لفّ الشاعر المصورين (قلوب الطير الرطبة) و (قلوب الطير اليابسة) معاً ثم ترادفت الصورتان المقابلتان صورة (العناب) وصورة (الحشف البالي) .

ويقتضي لهذا التركيب للصور ذهنياً وفكرياً أن نعيد البناء اللغوي لأسلوب التشبيه واجراءهُ في تنسيقٍ أخر فيقال : كأن قلوب الطير رطباً العناب وكأن قلوب الطير يابساً الحشفُ البالي .

وثالثها : المشبه المتعدد ، وهو أن يتعدد المشبه دون المشبه به . وفي مذهبنا أن الصورة المقابلة الواحدة في هذا البناء اللغوي التشبيهي تجمع الصفة المشتركة والحالة الواحدة التي تنضوي تحت خيمتها المشبهات المتعددة ، ويتجلي هذا في قول الشاعر : ـ

صُدْغُ الحبيب وحالــي

كلاهمـــا كالليالـــي[12]

وثغـــرهُ في صـــفاءٍ

وأدمـــعي كاللالـــي

ففي هذين البيتين صورتان مقابلتان :

اولاهما : صورة الليالي وهي تصور بلون ظلامها الحالك سواد الشعر الحبيب وحال المحب المدلهمة .

وثانيتهما : صورة اللآلىء التي تفيض بالبياض تقابل ثغر الحبيب الأبلج ودموع المحب البيض .

ثالثها : تشبيه الجمع ، وهو أن يتعدد المشبه به دون المشبه وهذا القسم

---

(١٢) الصدغَ : هنا الشعر المتدلي مابين العين والأذن .

في تتبعنا ينهض بناؤه على تعدد الصور المقابلة لترسم كل صورة منها جانباً من جوانب المصور كما يظهر في قول الشاعر : ــ

ذاتُ حسنٍ لو أستزادتْ من الحُسـ
ن اليه لمـا أصابتْ مزيـدا

فهي الشمسُ بهجة والقضيبُ اللّدْ
نُ قَدّاً والريمُ طرْفاً وجيدا

ففي هـذا الشاهـد الحبيبة هي المصورة وحدهـا ، وقـد أسهمت ثلاث صور مقابلة في بيان أوصافها : ــ

اولاها : صورة الشمس التي تجسد أشراقها وحسن بياضها •

وثانيتها : صورة القضيب اللدن التي تعكس حالة قدها طولاً ولينا •

وثالثتها : صورة الريم التي تصور عينيها وجيدها •

التشبيه المقلوب والصورة المقابلـة بين يدي التجربة الشعريـة : ــ

ومن مباحث البلاغـيين بشأن التشبيه عـلى أساسٍ من أسس العرف والعادة والواقـع والذوق ــ مبحث التشبيه المقلوب الـذي يسمى ايضاً التشبيه المنعكس : وهو مارجح فيه وجه الشبه الى المشبه به وذلك حين يـراد تشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للمبالغة : وهذا النوع جارٍ على خلاف العادة في التشبيه ، ووارد على سبيل الندور كقول البحتري : ــ

في طلعة البدر شيء" من محاسنها
وللقضيب نصيب مـن تَثَنّيها

والمتعارف تشـبيه الوجوه الحسنة بالبدور والقامـات بالقضيب في الاستقامة والتثني لكنه عكس ذلك مبالغة ــ هذا اذا أريد الحاق كامل بناقص في وجه الشبه ، أمـا مثال الحاق الأصـل بالفرع فكقول محمد بن وهيب

الحميري[١٣] : ـ

وبــدا الصباحُ كأن غرّتــه
وجـهُ الخليفــة حـين يُمتدحُ .

فهنا شبه الشاعر غـرة الصباح وبياضه وهو أصـل ـ كما يقتضي الواقع ـ بوجه الخليفة الذي مهما أنبسطت أساريره اشراقاً لايلحق بصفة الصباح تلك ولا يستوي أصلاً لها •

وفي ملاحظتنا أن هذا اللون من التشبيه قد تقرر في ضوء النظر المتفلسف وعلى قاعدة تحكيم الأسس العامة ، في حين ان فن التصوير ربما يتمرد عـلى هذه الأساس ويخرج عن ذلك النظر ، فهو لسان تجربة الشاعر وأداة احساسه فهذه الأداة والتجربة ربما تطلق العنان لخيال الشاعر وتصوره ، ويرى مالا يرى غيره بعين الواقع وفكر العرف وحقيقة المعهود • تترسخ ملاحظتنا هذه حقيقة لامراء فيها اذا ما استقرينا شواهد جرت بنمط التشبيه المقلوب في قصائد الشعراء الجاهليين الرواد الذين لم يقولوا الشعر تفلسفاً ولم يتدعوه نظراً عقلياً ، وانما أرسلوه طبعاً وموهبة ، من هذه الشواهد قول امـرىء القيس[١٤] : ـ

فبينا نعاج يرتعين خميلــةً
كمشي العذارى في المـلاءِ المهدّبِ

فأمرؤ القيس لم يتقيد بقاعدة المعهود في تشبيه النساء بالنعاج ، وانمـا شبه النعاج في بياضهن وسكون مشيتهن بالعذارى الماشيات في الملاحف ذوات الاهداب •

ومن هذه الشواهد ايضاً قول النابغة الذبياني[١٥] : ـ

---

(١٣) راجع جواهر البلاغة ص ٢٧٥ ـ ص ٢٧٦ .
(١٤) ديوان امرىء القيس ص ٥٠ .
(١٥) ديوان النابغة ١٨٧ .

أرِقتُ وأصحابي قعُودٌ بربوةٍ
لبرقٍ تلألأ في تِهامة لامعِ
يجِدُ فيستشري كأن وميضَهُ
وبيضُ سيوفٍ في أكف قواطع

فالنابغة هاهنا لم يلتفت الى قاعدة تشبيه الفرع بالأصل ولم يلتزم مبدأ جعل مايقوى فيه وجه الشبه مشبهاً واجراء ماتضعف فيه صفة وجه الشبه مشبهاً به ، وانما صور لمعان البرق في صورة لمعان السيوف •

وأياً كان الأمر فالاعتصام بالنصوص والرجوع اليها يبين أن التشبيه هو ثمرة تداعي المعاني ونتيجة المقايسة ، وأنه بهذا كله يرسم لنا الصورة المقابلة التي تتلقاها فنعرف منها تجربة الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته بين يدي ما أملى عليه معانيه وألهمته مقايسته • فأمرؤ القيس قد رأى النعاج في حالهن تلك فألقى زمام خياله الى مارأى وقدم لنا صورتها في هيئة أولئك العذارى • وكذلك النابغة قد أمتلأت مخيلته بمشهد البرق ففاضت بصورة السيوف وصاغ لنا هذه الصورة مقابلة •

وعليه فدراسة الصورة من باب التقويم لاينبغي أن تحتكم الى المعهود تفلسفاً والأصل نظراً عقلياً ، وانما ينبغي أن تلوذ بطبيعة الصورة وألتماس الصدق والفن فيها : فان كانت صادقة في نقل تجربة صاحبها وفنية في صياغة هذه التجربة ، وانها قد تمكنت من التعبير عما يدور في خلد المتلقي والتأثير في مشاعره ، فهي — من غير ريب — جارية على سنن العربية وماضية في تحقيق غرضها الشعوري والفني ، وليس لنا أن نرميها بالمبالغة والتنكر للمعهود والانقلاب على الأصل •

من التشبيه الضمني الى الصورة المقابلة المستنبطة : —

لقد لاحظ البلاغيون القدامى والمتأخرون : أن ركن المشبه والمشبه به

قد لايتبادران في البناء اللغوي الذي يقوم عليه أسلوب التشبيه ولا يظهران في تعبير لفظي ظاهر ، بل يلمح المشبه والمشبه به ، ويفهمان من المعنى ، ويـكون المشبه به دائماً برهاناً على امكان ما أستند اليه المشبه .

وقد سمى هؤلاء البلاغيون هـذا النمط من التشـبيه (التشـبيه الضمني)(١٦) ، وأستنبطوا له خصائص منها : ان المشبه والمشبه به كليهما يلمحان ويستنتجان من غـير ترابط نحوي مباشر فيما بينهما ، وأن المشبه يثير فكرة فيها غرابة وادعاء فلا يسلم بها المتلقي تسليماً مبادراً وانما يحتاج في القبول بها الى دليل يقنعه ويرسخ اعترافه بها ، وان المشبه به يستوي مثلاً وشاهداً تقربه العقول بداهةً وتطمئن القلوب الى صحته سليقةً كأن يـكون مستقراً في الطباع أو جارياً مجرى السنّة والقانون في الحياة والمشاهدة ، وان حال المشبه وحال المشبه به اللذين يلمحهما المتلقي تتكافآن وتتساويان بـلا زيادة لاحداهما على الأخرى وبلا نقصان لطرف عن سواه .

وفي ضوء هذه الخصائص اجـرى البلاغيون المتأخرون هـذا النمط من التشبيه فذكروا شواهد منها قول المتنبي : ــ

من يهُنْ يسهلُ الهوانُ عليه

مالجـرحٍ بميّت ايـــــلامُ

وحللوا هذا الشاهد مقررين : ان الذي يصار الى الهوان ، يسهل عليه تحمله ، ولا يتألم له ، وليس هذا الادعاء باطلاً ، لأن الميت اذا جرح لايتألم .

وفي ذلك تلميح بالتشبيه في غير صراحة ، وليس على صورة من صور التشبيه المعروفة ، بل (تشابه) يقتضي التساوي ، وأما (التشبيه) فيقتضي التفاوت(١٧) .

---

(١٦) راجع كتاب البلاغة والتطبيق ص ٣٠٨ .

(١٧) راجع جواهر البلاغة ص ٢٧٤ .

وفي مذهبنا : أن نمط التشبيه الضمني يمكن تسميته الصورة المقابلة المستنبطة لأن هذه الصورة التي ترسم لنا حـال المشبه في توازن وتساوق لا تأتي مباشرة من البناء اللغوي للتشبيه العربي الذي ينهض على أسـلوب المبتدأ والخبر وما اليهما من أساليب الأخبار ، وانما تتقرر في لونٍ من الايحاء واللمح والاشـارة ، فيستنبطها المتلقي أسـتنتاجاً ويتلقفها تمعناً كقول ابي تمام : ـ

لا تُنكري عطل الكريم من الغنى
فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمكان العالي

فالشاعر هاهنا يريد أن ينقل الينا تجربة غريبة ألمت به مشاهداً رجلاً كريماً خلت يداهُ من أسباب الكرم ووسائل الجود ، فجسد لنا تجربته هذه في صورة مقابلة نستنبطها من مشهد المكان العالي الذي لا يستبقي السيل ولا يمسك الماء على وفق سنة الطبيعة ، فنفهم حـال ذلك الكريم العاطل عن الغنى ، وتتمثل ماهو فيه من علو النفس وشمم الطباع والافادة للآخريـن من القمة الشامخة وهي أشرف الأماكن وقد أستقبلت مياه السحب ثم لـم تحتفظ بها وانما أرسـلتها الى الوديان والسهول لتتمتع بها وتروي ظمأها وتنجو من المحل والقحط .

وكقول النابغة الذبياني في رسم حاله بين يدي نبأ وعيد النعمان بـن المنذر لـه(١٨) : ـ

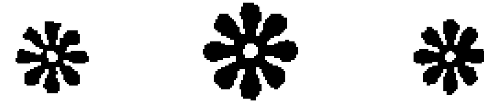
نبئتُ أن أبا قابوس أوعدني
ولا قرار على زأرٍ من الأسـد

فالمتلقي لايعرف حال الشاعر تلـك تفصيلاً ولا يلم بها مشاهدة لمـا بينه وبينها من تطاول الأزمان وتفـرق البيئات ، بيد أنه يتمثلها من صورة

---

(١٨) ديوان النابغة ص ٢٥ .

الشخص الذي أقتضت ظروفه أن يكون على مقربةٍ من الأسد ، ويسمع زئيره ، وتمتلىء نفسه رعباً ، وترتجف أوصاله خوفاً ، ولا يقر بهِ قرار ، ولا يهدأ به مكان ، فيسترجع حال الشاعر بأجنحة خياله ويستحضرها من أعماق التاريخ : فاذا هذا الشاعر بين يدي مانبىء به وعيداً من المليك المقتدر على أسوأ مايكون فيه الانسان توقعاً لمصيرٍ بائسٍ لا مناص منه ولا حامٍ عنه .



الفصل الثالث

الصورة البديلة

نلتمس مفهوم مصطلح الصورة البديلة من منبت دراسات لغوية وبلاغية بحثت الحقيقة والمجاز المرسل والمجاز العقلي والاستعارة التصريحية والكناية ، وعلة هذا الألتماس ترجع الى أن هذه الأنواع البيانيه تؤدي مجتمعة عن شيء لم يرد في النص بلفظه ومعناه ، وترسم فكرة لم تتبادر تعابيرها الظاهرة فيما قصد اليها : —

المعنى الأول للكلمة : —

تبدأ هذه الدراسات من الوقوف مع المدلول الأول للكلمة وتتناوله على أنه هو منطلق هذه الكلمة في رحلتها عبر الأزمان والبيئات متفرعة عن معنى مخصوص كما تتفرع الشجرة عن جذرها وتستوي على ساقها ثم ترسل أغصانها هنا وهناك •

وفي يقيننا أن هذه الدراسات قد سعت في ضوء منهجها ذاك الى تأكيد قاعدة فكرية وجمالية تلزم الكلمة العربية مساراً لابدَّ له من أساسٍ يعصم هذه الكلمة من الخروج على ما أستقر لها من مدلول في المخيلة العربية الموروثة ، فتحافظ بذلك على سر تأثيرها في النفوس باثارة هذه المخيلة وربط الحاضر بالماضي ثم استشراف المستقبل : فاذا هي أصيلة تتمنع على العبث بدورها الهادف في التعبير والتأثير وتحمي نفسها من الفوضى الدلالية التي تحرفها عن أصالتها وتهدم بنيتها بحجة التطور الأدبي وتغير الأذواق وتطاول الأزمان وتجدد الحاجات •

لقد أصطلح الباحثون القدامى على الكلمة العربية التي تؤدي مدلولها في حدود متعارف عليها ــ بمصطلح الحقيقة ، وسعوا الى وضع تعريف جامع مانع لهذا المصطلح في الدراسات البلاغية .

ويأتي عبد القاهر الجرجاني في مقدمة هؤلاء البلاغيين ، اذ عرّف الحقيقة في اللفظة المفردة قائلاً : (كل كلمة أريد بها ماوقعت له في وَضْع واضع ، وان شئت قلت : في مواضعة ، وقوعاً لايستند فيه الى غيره فهي حقيقة : وهذه عبارة تنتظم الوضع الأول وما تأخر عنه كلغة تحدث في قبيلة من العرب أو في جميع العرب أو في جميع الناس مثلاً أو تحـدث اليوم ، ويدخل فيهـا الاعلام منقولة كانت كزيد وعمرو ، أو مرتجلة كغطفان : وكل كلمة استؤنف بها على الجملة مواضعة أو أدعي الأستئناف فيها)[1] .

يستمد هذا التعريف قيوده مما نوهنا به من أن الكلمة العربية ينجم معناها الأول على أساس المواضعة التي هي لونٌ من الأتفاق الجماعي عـلى ذلك المعنى .

وقد تنتقل الكلمة عن هذا المعنى الى معنى أخر ، بيد أن أنتقالها ينبغي ان يكون تفرعاً توجهه المواضعة أيضاً ، وتصبح بذلك ملكاً للذين تواضعوا على معناها يتداولونها على وفق هذا المعنى معبرة عما أرادوهُ لها .

ويقين أن هذه المواضعة ليست أعتباطية ، ذلك لأن الكلمة العربية في نهوضها ، بواجبها ينبغي أن تستند الى نفسها ولا تستند الى غيرها .

وتفسير هـذا القيد في تعريف الجرجاني يعني أن الواضعـين ينبغي ألا يتجاوزوا الخطوة الأولى لميلاد الكلمة العربية ، بل لابدّ من ملاحظة هذه الخطوة ، ومن هنا نجد أن صياغة المصطلح التي هي مواضعة جديدة لمعنى كلمة ــ يجب أن تكون لأدنى ملابسة بين هذا المعنى والمعنى السابق عليـه ميلاداً ومواضعة .

---

(١) اسرار البلاغة ص ٣٢٤ .

ان الباحثين القدامى حين أطمأنوا على اصالة الكلمة العربية في تفرع معانيها وتطور مدلولاتها لم يشاؤا حبسها في مسارٍ ضيقٍ تختنق به متطلبات الحياة التي تستوجب ميلاد الكلمات الجديدة للدلالة على المعاني المتجددة أشياءً وأفكاراً ، وآية ذلك مانعرفه عن بناء الكلمة العربية الذي تتنوع أسسه بين أضرب الأشتقاق المعروفة قياساً وسماعاً •

أنواع الكلمة الحقيقية : ـ

وتتجلى هذه الظاهرة في أن اولئك الباحثين قد نوعوا الكلمة الحقيقية على وفق تخصص المواضعين ، فذكر جل البلاغيين والأصولين أن الحقيقة لغوية ، وشرعية ، وعرفية : خاصة ، أو عامة : لأن واضعها ان كان واضع اللغة فلغوية ، وان كان الشارع فشرعية والا فعرفيّة ، والعرفية انْ تعين صاحبها نسبت اليه ، كقولنا كلامية ، ونحوية ، والا بقيت مطلقة : مثال اللغوية لفظ (أسد) اذا استعمله المخاطب بعرف اللغة في السبع المخصوص ، ومثال الشرعية لفظ (صلاة) اذا أستعمله المخاطب بعرف الشرع في العبادة المخصوصة ومثال العرفية الخاصة لفظ (فِعْل) اذا استعمله المخاطب بعرف النحو في الكلمة المخصوصة ، ومثال العرفية العامة لفظ (دابة) اذا أستعمله المخاطب بالعرف العام في ذي الأربع[٢] •

ان هذا المذهب في تسمية الكلمة العربية المتطورة المدلول شرعاً وعرفاً خاصاً (اصطلاحاً) وعرفاً عاماً ـ باسم الحقيقة : يوصد الباب أمامنا في تتبع خطوات هذا التطور لأسباب ثقافية وحضارية وذوقية ، كما يأخذ على يدينا دراسة الكلمة العربية في ميادين حياتها المتجددة أداة للتصوير •

ومعلوم أن هذا المذهب لايلتقي عليه العلماء الاسلاف جميعهم فقد قال ابن برهان مثلاً في الاسماء الشرعية أي الحقائق الشرعية : (أختلف العلماء

---

(٢) راجع الايضاح ص ٢٦٨ •

في الأسامي هل نقلت من اللغة الى الشرع ؟ فذهب الفقهاء والمعتزلة الى أن من الاسامي مانقل كالصوم والصلاة والزكاة والحج)[٣] •

وفي رأينا : أن هذا النقل لابدَّ من أن يتقرر في الدراسات البلاغية والنقدية واللغوية لكي نفهم في ضوئه حياة الكلمة العربية وسلامة تطور مدلولاتها اصطلاحاتٍ وصوراً ، وملاحظة ماتثيره في هذا التطور من أحاسيس وانفعالاتٍ بما تؤدي عنه صراحة وايماءً يرتضيه العرف ويستسيغه الذوق •

الصور الدلالية البديلة : ـ

وبدهي أن فرز المعنى الأول للكلمة وهو ما نسميه المعنى الحقيقي ويصطلح عليه القدماء بمصطلح الحقيقة اللغوية ـ أمرٌ غير ميسور دائماً ، وذلك لغياب المعجم العربي الذي يرتب معاني الكلمات ترتيباً تاريخياً ، بيد أننا نستطيع في هذه المرحلة أن نستند الى قاعدة تقرر : ان الكلمة تولد في خطوتها الأولى على المعنى المادي ثم تتطور الى معان فكرية ، كما نستطيع أن نفيد من الدراسات المعجمية التي رتبت معاني الكلمات على المعنى الأصلي[٤] وفروعه وعلى المعنى الحقيقي والمجازي[٥] ، ونرى مطمئنين : ان الكلمة الحقيقية عندما تنتقل من معناها اللغوي ، تصبح صورة دلالية بديلة تؤدي عن المعنى الذي أنتقلت اليه في هيئة صورية ترتبط بمعناها اللغوي ، فتثير بهذا الأرتباط ذكريات المتلقي بشأنها وتحرك أحاسيسه ، وترسم له بمخيلته ماله معها من عهد سابق ومن وضع قائم •

أما مصطلح الصورة الدلالية البديلة فتنوب في مذهبنا عن مصطلح الحقيقة الشرعية والحقيقة العرفية الخاصة الاصطلاحية والحقيقة العرفية

(٣) المزهر ج ١ / ١٧٤ .
(٤) ينظر معجم مقاييس اللغة .
(٥) ينظر معجم اساس البلاغة .

العامة ، ومفهومه يقوم على ثلاثة أسس : ـ

الأول : ان مسمياته من الكلمات صور مادية أو ذهنية يتشكل قوام كل صورة من معناهـا اللغوي الأول ومن مدلولهـا الثاني والثالث حسب خطوات تطورها •

الثاني : ان لهذه الصورة دلالة في ذاتها من غير التوَكؤ على قرينة في الأغلب •

الثالث : ان هذه الصورة بديلة عن معناها اللغوي وغير هـذا المعنى بشرط أن تفهم من البديلة أنها لاتعني محو ماسبقها من المعاني ، وانما تستوي جامعةً لهذه المعاني الى مدلولها ومصورة اياها باداء المدلول المباشر وظلال معانيها السابقة •

وفي ملاحظتنا ان اللغة العربية قد تميزت عن الكثير من اللغات بفنيتها : كلمات مفردة وأساليب مركبة •

فالمعروف أن هذه الكلمات تتطور مدلولاتها وتتكاثر معانيها على وفق أساسين رئيسين : ـ

أولهما : أساس المجاز بشتى فنونه وأضربه •

وثانيهما : أساس الأشتقاق بمختلف أنواعه ووسائله • والمعروف ايضاً أن قواعد مقررة وضوابط معينة تتحكم في هذين الأساسين وتبسط سـبلها لاحبة بينة •

وفي ضوء هذه القواعـد والضوابط مثلاً لابدَّ من تحديـد المعنى اللغوي الحقيقي الوضعي للكلمة وتشخيص الملابسة التي تسوغ !تنقالهـا عن هذا المعنى الى مدلولٍ جديد ، كما لابدَّ من أن تجري في أشتقاقاتها على مايجعلها صحيحة سليمة على أساس سنن العربية قياساً وسماعاً •

ومن هنا فان الصورة الدلاليـة البديلة التي ترسـمها الكلمة العربية

الفصيحة تترسـخ فنية تثير من المشاهد والأحاسيس ماتتسع لـه حياتها في المعجم العربي الذي تتبع هذه الحياة • والمثال الذي نقتبسه من هذا المعجم لبيان ماذكرناه من شأن الكلمة العربية مادة قومية عامة هو ماجرى على ألسنة الناس من مادة (ورد) فهذه المادة تنم على ما تفرع منها صوراً دلالية بديلة ، وتجسدها شفافة حية من ذلك ماتقول العرب[٦] : ورَد الماء وروداً ووِرْداً قال الشاعر : ـ

رِدي ردي وِرْدَ قطاةٍ صَمّاء
كُدْرِيّة أعجبها بَرْدُ المـاء

وأستورد الماءَ : ورَده ، ووارده : وردتُ معه مُواردة ، وتواردناه •
وقال امرؤ القيس يصف حماراً : ـ

يوارِدُ مجهولاتِ كل خميلة
يمّج لُفاظَ البقل في كـلّ مشرب

وهذا وِردُ القوم ومَورِدهم

فالكلمات التي تتبادر الينا من هذه النصوص من فعل مجرد وفعل مزيد ومصدر وأسم مكان ـ تصور لنا مايتعلق بالماء الذي هو أصل الحياة ومنبع خيراتها ، فاذا نحن ازاءَها متلقون مايثير فينا الأفكار والعواطف والأحاسيس التي تشكلت في نفوسنا فيما لنا مع الماء من ذكريات •
وقديماً قال المتنبي : ـ

ومـا شرقي بالمـاء الا تذكراً
لماءٍ بـه أهـل الحبيب نـزول

وعبقرية اللغة العربية في خاصتها المميزة هذه تتجلى في أن مادة الورد تتواصل في رسم صورها الدلالية البديلة فالاحياء التي تمضي الى الورد في

---

(٦) راجع اساس البلاغة مادة ورد ص ٤٩٥ .

تلهفٍ تقتضيها الحاجة الى الماء بشتى ألوان هذه الحاجة وأشكالها نلمس هذا التلهف في وجوههم وفي هيئاتهم واصواتهم •

وقد يتباين هـذا اللمس من متلقٍ الى أخر ، بيد أن ماترسمه مـادة (ورد)يبقى مشعاً • واذن فلنتمثل القطاة الكدرية وهي تتواثب الى المورد وقد أعجبها بردُ المـاء : أوَ نراها كيف تفـرد جناحيها وترفرف في الفضاء أو نسمع زقزقتها وهي تلمح الماء ؟ أو نذوق الماء البارد الذي يتراءى لها عذباً رقراقاً ؟ أوَ نشم روائح مانبت حول المورد من خضرة ؟ هل نلمس رقة هذا العشب وما اليه من زهور وورود ؟ •

فهاهنا تتراسل الحواس الخمس وتتلقى ماشاء الله من الصور الدلالية البديلة بين يدي مادة ورد •

وقد يتجاوز الأمـر مساحـة الحواس وحدودهـا الى آفاق التخيل والتصور ، ثم يتخطاها الى خلجات الوجدان والتوهم • ولعل هذه الحقيقة ليست بمستنكرة علينا اذا ما أشرنا الى تعبير (مجهولات كل خميلة) في بيت امرىء القيس : فالخميلة بصورتها المعروفة لدينا هي ابنة الماء ، والخميلـة لذلك هي مجالس الأنس وملتقى الاحبة •

واذن فلنتصور ونحن في خميلة المـاء ومع ماء الخميلة ماشاء لنا خيالنا وما رحب تصورنا •

تتجسد عبقرية اللغة العربية في هذه السنن ، فتقدم لنا صوراً دلاليـة بديلة من مادة ورد وتروي قائلة : (وهذا زمن الوَرْدِ • وورّدتِ الأشجار • ووردَتْ البلـدَ • وورَد عليّ كتـابٌ سرني مَوردُه وشـجرة واردة الأغصان • قال الراعي يصف كرْماً : ــ

تلقى نواطيرَه في كـل مَرقبةٍ

يرمون عـن وارد الأفنـان منهصر

وشَعَرٌ وارد" : يَرِدُ الكفل لطوله ... وتورّد خدّاها)[٧] .

فهاهنا صور دلالية بديلة تتعاطف على مورد المـاء ، فتقتبس منه خيطاً فكرياً وشعورياً وتنظم فيه مشهداً : فاذا الانسان سعيد" اذا ورد على بلدته ، واذا القلب مغتبط اذا ورد عليـه كتاب ، واذا الزمن مبهج اذا كـان فصله فصل الورود ، واذا الشجرة غناء اذا تورد زهرها ، واذا الشعر متماوج اذا ورد وطال ، واذا الخد أسيل جميل اذا توردت فيه الوجنتان .

وتفيض هذه الأفكار والعواطف من غير قيود ومن غير حدود مادامت تنبع من كلمة لها أصلها ولها شفافيتها ولها حياتها في معجم لغة كريمة طيبة : تمدُّ جذورها في عقول الناطقين بها وأحاسيسهم ، فلا يكاد أحد منهم يجهل في شؤونـه الخاصة كلمـة الوردة التي تنتمي الى الورد والورود والمورد وتتفرع مدلولاتها وذكرياتها في كل أمرٍ سعيد وفي كل حدث بهيج وفي كـل شيء جميل .

انّ مانقرره هاهنا من شـأن الكلمة العربية في اللسان العربي العـام تتمثل حقائقه اذا ما وازنا بين كلمة الوردة العربية وكلمة flower في معجم[٨] اللغة الانكليزية ، فتحليلنا ذاك لايمكن أن يجري بتفاصيله في شواهد من اللغة الانكليزية وأي كان فان تميز اللغة العربية في طبيعة موادها العامة يتجلى فيما قدمته هذه المواد من امكاناتٍ تعبيرية في حقل الابـداع الفني الخاص الذي جسده هذا الأثر اللغوي أو ذاك .

وربما يحق لنا في هذا الباب أن نقتبس مثالاً من القرآن الكريم الذي شاء الله تعالى أن ينزل بلسان عربي مبين : فهذا الكتاب المعجز في شتى جوانبه قد صاغ من مواد اللغة العربية العامة صوره الدلالية البديلة التي أدت عـن الأفكار الاسلامية والقيم الدينية وشؤون الحياة على أبلـغ مايكون الأداء

---

(٧) المصدر السابق ص ٤٩٦ .
(٨) المورد ص ٣٥٧ .

وأفصحه ونورد من هذه الصور في السياق نفسه كلمة الزكاة .

فأصل هذه الكلمة قد تقلب في مواد اللغة العربية قبل الاسلام على ثلاثة معانٍ[٩] رئيسة : ـ

أولها : الزيادة والنمو من قولهم « الزرع يزكو زكاء ، وكل شيء يزداد ويسمن فهو يزكو زكاء » .

وثانيها : الحسن واللياقة يقولون : « هذا الأمر يزكو بفلان أي يليق به » .

وثالثها : الشفيع من الأعداد ، فالعرب تقول للفرد : خسا ، وللزوجين اثنين : زكا .

وفي ضوء هذه المعاني نفهم ان العقل العربي وذاكرته ومخيلته قد أمتلأت بما هو خير عميم فكرة وشعوراً بين يدي مادة (زكا) ، فتناول القرآن الكريم هذه المادة وصاغ منها كلمة الزكاة صورة بديلة عن المعاني السابقة دالة على المال الذي يؤديه الأغنياء عن طيب خاطر الى بيت مال المسلمين .

واذا تذكرنا : أن اداء المال مهما كانت دواعيه وعواقبه يمثل عبءً على كواهل الناهضين به ، وأن قوماً من الداخلين في الاسلام قد أحسوا بهذا العبء فادحاً ثقيلاً في أول عهدهم بالدين الجديد ، أدركنا الحكمة في صياغة القرآن الكريم كلمة الزكاة من تلك المادة العربية : فهذه الكلمة صورة دلالية بديلة تثير لدى العربي مانوهنا به من المعاني ، فيفهمون أن المال الذي يتنازلون عنه لغيرهم لايهلك عبثاً ولا ينقص جزافاً وانما يزداد وينمو ويسمن ويتكاثر ، فتتمثل عقولهم ومشاعرهم مالهم ذاك في صورة زرع ينمو وغنم يسمن وفرد يصبح زوجاً . وعليه فهم يقدمون الزكاة بعد ذلك عن طيب خاطر وبشاشة نفس ورجاء المغفرة .

---

(٩) راجع معجم مقاييس اللغة ج ٣ / ص ١٧ .

وتمضي بهم التصورات بتأثير كلمة الزكاة ركناً من أركان الاسلام ، فيتمثلون حسن العقبى جنة في الحياة الأخرى ينالونها لقاء مالٍ يفنى ، ليعين أخواناً من المسلمين الفقراء في الحياة الدنيا ، فتتواصل الحياتان : فاذا اخاء ومحبة وتعاطف بين المسلمين الأغنياء والفقراء في الحياة الأولى واذا مثوبة وجزاء في الحياة الآخرة •

وهذا التواصل في جوانبه المتجسدة صوراً دلالية بديلة ينهض على قاعدته العامة من نمو الزرع بطعمه ولونه ورائحته وملمسه وجماله ، ثم يسري فيما وراء المحسوس وحجب الشهود ، فاذا جنة عرضها السموات والأرض تموج بكل مايتمناه الانسان من ماديات ومعنويات •

ويبدو أن المشتغلين في ميادين العلوم قد أدركوا ميزة اللغة العربية هذه يوم أحتاجوا الى صياغة المصطلحات في شتى ميادين العلم والمعرفة المتجددة ، وفيما يتعلق هذا الأمر ببحثنا نأخذ مثالاً من معجم مصطلحات المشتغلين في الدراسات الشعرية : فهذا المعجم قد صاغ لنا كلمة المنظوم للدلالة على الشعر وتميزه عن المنثور •

وهذه الكلمة ـ كما نعلم ـ مشتقة من مادة نظم التي روى المعجم العربي من معانيها قائلاً : (نَظَمتُ الدُّرَّ ونظّمتُ ، ودُرٌ منظومٌ ومنظّم ، وقد أنتظم وتنظّم وتناظم ، وله نَظْمٌ منه وينظام ونُظُمٌ ••• وليس لأمرهِ نِظام اذا لم تستقم طريقته ، وتقول : هذه أمور عِظام ، لو كان لها نظام ، ورمى صيدا فانتظمه بسهم • ونظّمتِ الضبّةُ والسمكة ونظّتْ فهي ناظم ومنظّم : أمتلأت من البيض ، ونظمتِ النحلةُ : قبلتِ اللقاح)(١٠) •

فهذه المادة ترسم بشتى معانيها الحقيقية واللغوية صوراً دلالية بديلة تجسد لنا هيئاتٍ وأشكالاً متسقة تربط مابينها وشائج ، فتجسدها في تكاتف وتعاطف •

---

(١٠) اساس البلاغة ص ٤٦٣ .

ومن هنا جاء مصطلح المنظوم والنظم في عالم الشعر ليدل على مقصوده كلمات ينتظمها الوزن وتتسقها القافية والروي ، فاذا هي دُرٌّ يسلكها نظام ، واذا هو كل شيء ينأى عن التفكك ويتبرأ عن التنافر .

وهذه الدلالة – من غير ريب – صورة متجسدة بديلة عن المعاني السابقة لمادة نظم قد أستوعبت هذهِ المعاني وأقتبست منها ثم أستقلت بكيانٍ مخصوص متجدد .

اذن فالصورة الدلالية البديلة مصطلح يكشف لنا عن خصوصية حياة الكلمة العربية في خطوات تطور معانيها وأستوائها أداة للتعبير والتأثير . واذن فان الأحتكام الى هذا المصطلح معيارٌ ذوقي وفني نستطيع أن نقوّم في ضوئهِ تجديد الكلمة العربية والانتقال بها من معناها اللغوي الحقيقي الى ماشاء الله من المدلولات لملابسة يسوغها الذوق العربي وتبررها قواعد الأشتقاق وضوابط الصياغة القياسية والسماعية .

حد المجاز وانواعه : –

لقد تناول البلاغيون القدامى الكلمة العربية بعد أنتقالها عن معناها الحقيقي الى مدلول جديد على أنها مجاز .

والمجاز – أصطلاحاً بلاغياً – فاض في الحديث عنه أولئك الباحثون الذين يأتي عبد القاهر الجرجاني في مقدمتهم تحليلاً لأشتقاق المصطلح وتتبعاً لمعانيه اللغوية وتمحيصاً لمدلوله البلاغي .

وجماع رأيه : أن (المجاز مَفْعَل من جاز الشيء يجوزه اذا تعداه واذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الاصلي ، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً)(١١) .

وعلى هذا الأساس يسوق تعريف المجاز اصطلاحاً بلاغياً فيقول : (كل

---

(١١) اسرار البلاغة ص ٣٦٥ .

كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول)[١٢]

ووالحقيقة ان هذا التعريف لم يرتقِ الى الدقة المطلوبة ، فيصبح حداً جامعاً مانعاً وآية ذلك ان هذا البلاغي المتقن المتفنن تتبع مسألة الملاحظة بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثاني ، فنبه على أن هذه الملاحظة تقوى من غير تأويل في جعل كلمة أسد دالة على الرجل الشجاع لأن هذا الجعل يقوم على أساس التشبيه ، في حين أن هذه الملاحظة تضعف[١٣] في دلالة اليد على النعمة من غير ذكرٍ مولي النعمة ومؤديها •

ويقين أن هذه الحال تنبيء عن أن مصطلح المجاز البلاغي يتسعُ عند عبد القاهر الجرجاني ليشتمل على الاستعارة والمجاز المرسل ، وهو في هذا الاتساع يشكل مبحثاً أختلطت موضوعاته وتشابكت تعريفاته وتعقدت مفاهيمه وتنوعت مصطلحاته ، وهذا المبحث في جملته يتفرع على ثلاثة أضرب رئيسة من المجاز هي المجاز المرسل والمجاز العقلي والمجاز بالاستعارة •

مفهوم الصورة البديلة واضربها : ـ

وفي ملاحظتنا أن في مبحث المجاز على هذا الاتساع خللاً لابدَّ من أن تتلافاه مصححين اياه : ـ

وهذا الخلل هو النظر الى الكلمة المجازية على أساس أنها قد أنتقلت من معناها الأول الى المعنى الثاني من غير الأنتباه الى أن هذا الأنتقال ان كان قد حدث حقاً ـ لم يحدث بذات الكلمة كما هو شأن الكلمات التي سماها ـ جمهور البلاغيين والاصوليين الحقائق الشرعية والعرفية الخاصة والعامة وانما أنتقلت بوساطة قرينة لفظية أو معنوية وعلى وفق علاقة قوية واضحة ينبغي ملاحظتها مبادرة : ـ

فكلمة الزكاة تدل في ذاتها على معناها الثاني في حين أن كلمة الأسد

(١٢) المصدر السابق ص ٣٢٥ .

(١٣) راجع المصدر السابق ٣٢٥ ـ ٣٢٦ .

لاتدل على الرجل الشجاع الا بقرينة وعلى أساس علاقة المشابهة بين الأسد بمعنى السبع والأسد بدلالة الرجل الشجاع ، ولذلك فان أي كلمة مجازية لابدّ لها من أربعة أركان متلازمة هي ركن المعنى الحقيقي وركن المدلول المجازي وركن العلاقة المسوغة وركن القرينة المانعة من ارادة المعنى الحقيقي للكلمة .

اذا أستقام لنا تلافي هذا الخلل في مبحث المجاز ، فاننا نزعم : أن المجاز بشتى أنواعه هو صورة بديلة عن كلمة أخرى : يبرز معناها ، وتؤدي عنه بقرينة لملابسة قوية أستقرت في العرف ودلت عليه المشاهدة وأستساغها الذوق ورضي بها العقل وتواطأ عليها الناس لما فيها من قوة لغوية وفكرية وشعورية تتسع لأستيعاب تطاول الأزمان وتغير البيئات وتجدد الحياة .

اذن فالمجاز المرسل صورة بديلة في مذهبنا ، والمجاز العقلي كذلك صورة بديلة في نظرنا ، والمجاز بالاستعارة التصريحية صورة بديلة أيضاً في أعتقادنا .

واذن فكيف هذا الأمر وانّى نفرق بين هذه الصور البديلة ؟

بين المجاز المرسل والصورة البديلة التابعة : ـ

أما المجاز المرسل فقد عرفه القزويني قائلاً : (هو ما كانت العلاقة بين ما أستعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه ، كاليد اذا أستعملت في النعمة ، لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة ، ومنها تصل الى المقصود بها ، ويشترط أن يكون في الكلام اشارة الى المولي لها)(١٤) .

ويظهر من هذا التعريف : أن الأركان الأربعة للمجاز : المعنى اللغوي والمدلول المجازي والعلاقة والقرينة ينبغي أن تتوفر في هذا الضرب من المجاز .

وقد سمي هذا الضرب من المجاز مرسلاً في نظر البلاغيين (لارساله عن التقييد بعلاقة مخصوصة بل ردد بين علاقات بخلاف المجاز الاستعاري

---

(١٤) الايضاح ص ٢٧٠ .

فانه بعلاقة واحدة وهي المشابهة)[15] .

وفي ملاحظتنا أن تسمية المرسل هذه غير دقيقة ، لأن هذا الضرب من المجاز مقيد بهذه العلاقة أو تلك بينه وبين مايؤدي عنه من معنى سابق ، وغاية مافي الأمر أن هذه العلاقة لا تنحصر في نوع واحد ولا تقتصر على علة واحدة ، وانما تتنوع وتتعدد .

وأياً كان فان البلاغيين قد تتبعوا علاقات المجاز المرسل واستقروها ، فوضعوا اليد على طائفة : ـ

منها العلاقة الجزئية ، وهي أن يذكر جزء الشيء ويراد كله ، كقوله تعالى : (فتحرير رقبة مؤمنة)[16] .

فقد ذكرت الرقبة . في الآية والمقصود بها العبد . ومنها الكلية ، وهي أن يذكر الكل ويراد به مدلول جزئه كقوله تعالى :« يجعلون أصابعهم في أذانهم »[17] .

فالمقصود بالاصابع في الآية الكريمة هو الأنامل التي هي رؤوس الأصابع فقط .

وفي ضوء هذين الشاهدين وسواهما من الشواهد التي جرت بعلاقات أخر تفهم أن المجاز المرسل غير منقول من معنى الى معنى وغير متجاوز موضعه الى سواه ، وانما هو لفظ ناب عن لفظ أخر في مدلوله لعلاقة وبقرينة : ـ

فالرقبة في الآية الكريمة لفظ ناب عن لفظ العبد في مدلوله ، وقد ساغت هذه النيابة لأن الرقبة جزء لايتجزأ من جسم العبد ، وعلى أساس هذه الملاحظة نذهب الى أن الرقبة تابعة للعبد ومتصلة به ، والسر الفني في

---

(١٥) راجع حاشية الدسوقي في شرح التلخيص ج ٤ / ٢٩ .
(١٦) سورة النساء الآية ٩٢ .
(١٧) سورة البقرة الآية ١٩ .

أستعمالها على هذا النحو هو تصوير العبد المطلوب تحريره وفك وثاقه في صورة مخصوصةٍ : ـ

المقصود منها الايحاء بأن هذا الفك والتحرير أمر" ميسور لايشكل عبء" ولا يكلف مؤونة ، وهذا الايحاء ـ من غير ريب ـ لايتيسر اذا ذكر لفظ العبد ونص على جرمه ، فهو كل والكل يتصور كبيراً في عبئه ومؤونته •

ان هذا التحليل ربما يقنعنا بثلاث حقائق رئيسة : ـ

اولاها : أن الرقبة صورة للعبد في حالة مخصوصة •

وثانيتها : ان هذه الصورة تابعة لصورة العبد الكلية •

وثالثتها : أن هذه الصورة بديلة عن صورة العبد التي طويت ولم تذكر • وفي ضوء هذه الحقائق نستبدل مصطلح المجاز المرسل بمصطلح (الصورة البديلة التابعة)، ، ونأتزر بهذا المصطلح ونحلل ما أدته كلمة الأصابع من دور تصويري في الآية الكريمة المذكورة فيما مضى والتي نوردها هاهنا كاملة في قوله تعالى : (أو كصَيِّبٍ من السماءِ فيه ظلمات" ورَعْد" وبرق" يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعقِ حَذَرَ الموتِ والله ُ محيط بالكافرين)(١٨)

فبين يدي هذه الآية الكريمة نلمح أولئك الكافرين وقد أمتلأت قلوبهم رعباً وأرتجفت أوصالهم فرقاً ، فلا يولون على شيء من صوت الصواعق سوى أغلاق آذانهم وملئها بما يصد عنها ماتسمع • وبدهي أن كلمة الأنامل لاتكفي لتصوير الجو النفسي والحالة الشعورية التي أنهار فيها أولئك الكافرون وتهالكوا تحت عبئها لأنها صغيرة في حجمها ضئيلة في مهمتها ، فتجاوزتها الآية الكريمة واستعملت بدلا" عنها كلمة الأصابع التي تكبرها حجماً وتعظم ازاءها دوراً ، وهي في جملة هذا الأمر تصور ماكان عليه القوم من خوفٍ ورعب ، فيبدون في صورتهم وقد حاولوا مالا يتحقق لهم ، اذ كيف تنحشر الأصابع في مداخل الآذان ؟ وانّى يتم لهم مايريدون تجنباً لغضب

---

(١٨) سورة البقرة الآية ١٩ •

الله عليهم ؟ ! • ومما سوغ ورود كلمة الأصابع بديلة عن الأنامل في المدلول أن بينهما علاقة الكل بالجزء ، وعليه فما تقدمه هذه الكلمة صورة تابعة بديلة تكشف لنا عن جو نفسي وحالة شعورية ، وتجسدها فيما يراهُ المتلقي عياناً ويستوعب هيأته مشاهدة •

ومن العلاقات التي جرت بها الصور التابعة البديلة علاقة السببيه كما في قول المسمؤال : ـ

تسيلُ على حد الظُـبّاة(١٩) نفوسنا

وليست على غير السيوفِ تسيلُ

فكلمة النفوس صورة تابعة بديلة عن كلمة الدماء ، والعلاقة التي سوغت هذه البدلية سببية لأن وجود النفوس في الأجسام علة وجود الدماء فيها •

ومنها المسببية كقول قيس بن الخطيم :

لناحائطان(٢٠) الموتُ أسفلَ منهما

وجَمْعٌ متى يُصرخ بيثرب يُصعدِ

فهاهنا كلمة الموت مسببة عن مدلول كلمة المعارك ، فهي اذن صورة تابعة بديلة جسدت مانابت عنه في نتائجها وصورته موتاً زؤاماً يخيم على ساحة اللقاء ويتمثل فيها •

وهكذا سائر علاقات المجاز المرسل مثل علاقة الزمانية والمحلية والمجاورة والآلية وعلاقة أعتبار ماكان وما سيكون : تستوي جميعها مسوغاتٍ لأنابة كلمات عن كلمات أخر في رسم صور تابعة بديلة أغنت الأدب العربي وأرتقت به شأواً بعيداً في التطور والتقدم •

---

(١٩) الظباة : جمع ظبة وهي طرف حد السيف .
(٢٠) الحائط : البستان .

المجاز العقلي والصورة البديلة العقلية : ـ

أما المجاز العقلي أو الحكمي فان مفهومة التفصيلي قد أستقر على يدي عبد القاهر الجرجاني متحدثاً عن الفرق بين المجاز اللغوي والمجاز الذي يتقرر في تركيب الجمل بقوله : (واعلم أن المجاز على ضربين ، مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى والمعقول ، فاذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا : (اليد) مجاز في النعمة ، و (الأسد) مجاز في الانسان وكل ماليس بالسبع المعروف كان حكماً أجريناه على ماجرى عليه من طريق اللغة لأنا اردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له أبتداءً في اللغة واوقعها على غير ذلك اما تشبيهاً ، واما لصلة وملابسة بين مانقلها اليه وما نقلها عنه . ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازاً من طريق المعقول دون اللغة وذلك أن الاوصفاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لايصح ردها الى اللغة ولا وجه لنسبتها الى واضعها ، لأن التأليف هو اسناد فعل الى اسم ، أو اسم الى اسم وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم فلا يصير « ضرب » خبراً عن زيد بواضع اللغة بل بمن قصد أثبات الضرب فعلاً له)[٢١] .

وفي مذهبنا أن هذا الفرق بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي مسألة نظرية لاتستند الى طبيعة المجاز ولا تستضيء بشواهده ، فقد مرَّ بنا مارأيناه من أن المجاز سواء أكان مرسلاً أم مجازاً بالاستعارة قائم على أساس البدلية واحلال كلمة محل كلمة أخرى في اداء مدلول مقصود ، لذلك فالمجاز بشتى أضربه يرسم صورة بديلة تنهض بالدلالة على مالم يرد في التعبير .

وأياً كان وجه التفريق بين المجاز اللغوي بفرعيه المجاز المرسل والمجاز بالاستعارة والمجاز العقلي ، فان المجاز العقلي في مذهبنا صورة بديلة عقلية .

ويستقيم مذهبنا هذا من الشواهد التي ألتمس البلاغيون في ضوئها علاقات المجاز العقلي التي حصروها في اربعة أنماط رئيسة : ـ

(٢١) اسرار البلاغة ص ٣٧٦ .

أولها : المفعولية : فيما بُني للفاعل وأسند الى المفعول به الحقيقي نحو قوله تعالى (عيشة راضية)(٢٢) فالراضيه مبنية للفاعل وحقيقتها مرضية ، وهذا الاسناد يرسم صورة بديلة عن الاسناد الحقيقي ، وهذه الصورة تتبادر الى الذهن اذا ماثبتنا تعبير (عيشة مرضية) وازاءها تعبير عيشة راضية : ففي التعبير الثاني تفيض ألوان الرضى في جنبات العيشة وأرجائها مادامت شاعرة بالرضى قائمة به بخلاف ما اذا كانت مفعولة فان درجة تحقيق الرضا فيها محدود ، لأن رضاها خارج عنها محسوس بها .

وكذلك قول عبيد بن الأبرص : —

فرُبَّ ماء وَرَدْتُ أجن
سبيلُه خائفٌ جديبُ

فقوله سبيله خائف صورة بديلة عقلية عن مراده : السبيل المخوف فيه .

وتلك الصورة البديلة — من غير ريب — تجسد الرعب والخوف الذي يلقاه من يسلكه بشكلٍ لانلمسه في التعبير الحقيقي ، اذ أن الرعب والخوف قد سريا الى السبيل نفسه فأرتجفت مظاهره الطبيعية من رمالٍ وصخور وجبال ووديان ، فكيف سالكه الانسان ؟ ! .

انه يرتمي فريسةً لهذا الرعب والخوف مادام سبيله وهو الجماد الفاقد الحس قد هزته الاهوال فتصور خائفاً .

وثانيها : الزمانية : فيما بُني الى الزمان مثل (نهارُه صائم وليله قائم) ، اذ أن النهار لايصوم والليل لايقوم وانما يُصام في النهار ويقام في الليل والفاعل الحقيقي هو الصائم والقائم . وهذه العلاقة تكشف لنا أيضاً عن

(٢٢) القارعة الآية ٧ .

صورة بديلة عقلية تثير في النفس والعقل مالا يثيره التعبير الذي نابت عنه الصورة : فصورة النهار الصائم تؤدي عن الصائم المتبتل فيه ، وكأن الدنيا كلها صائمة معه في يوم صيامه ، وكذلك صورة (ليله قائم) تنبض بفيض من الأحاسيس والرؤى والضلال دونه التعبير الحقيقي (قائم في ليله) •

ففي الصورة الليل الذي يخيم على القائم قد بدا في وقار وخشوع بكل مظاهره ، فاذا الكون كله حول القائم الحقيقي يمضي في علائم القيام وسماته الحركية والصوتية والروحية •

ومنها ما أسند الفعل المعلوم الصريح الى الزمان كقول سويد ابن ابي كاهل اليشكري : ــ

يسحبُ الليلُ نجومــاً ظـُلـَّعاً
فتواليهــا بطيئاتُ التســـــبع

ويزجيها عــلى ابطائهـــــــا
مغْرب اللون اذا اللون انقشـــع

فالمتلقي يستقبل في هذين المبيتين صورة بديلــة عقلية في قول الشاعر (يسحب الليل نجوماً ظلعاً) ، فاذا الليل الذي لاأمر بيده ولا ارادة له يستوي فاعلاً يمتلك قدرة السحب والنهوض بالجر ، فيسحب ويجر نجوماً تعرج في مشيتها فتتثاقل ولا تسجيب لليل فيما يريد منها بسهولة فينكفىء هذا الليل على نفسه ويمضي ببطء وتثاقل •

ويقين ان أي تعبير نورده لتلك الصورة البديلة كأن نقول (ليل نجومه بطيئة) لايقدر على أن يكشف لنا عن ليل الشاعر ذاك •

واذن فلنوازن بين هذا التعبير وتلك الصورة البديلة العقلية التي يدرك المتلقي أسرار جمالها اذا ماتذكر أن فعل السحب ينهض به غير الليل مثل نظام الكون الذي يجري ناموسه بتقدير من الله تعالى •

وتأخذ صوره (سحب الليــل للنجوم الظلع) موقعهــا من النفس اذا ماوصل المتلقي بينها وبين صورة (ازجاء الصباح للنجوم) في البيت الثاني الذي بين فيه الشاعر انهيال الصباح عــلى النجوم الظلع بضوئــه لتمضي مسرعة : ويزجيها على ابطائها مغرب اللون اذا اللون انقشع •

فالمغرب بفتح الراء هاهنا بياض الصبح الــذي يستوي فاعلاً للفعل يزجي ، وهو في الحقيقة زمن لحــدث أختفاء النجوم بارادة ناموس الطبيعة الرباني •

واذن فزمن الفعل يأتي بديلاً عن الفاعل الحقيقي ويستند الي غــير فعله ، فيرسم بــه الشاعر الجاهلي صورتين منسجمتين للصراع الأبدي بين الليل والنهار اللذين يتعاوران ويلج بعضهما في بعض بارادة الله تعالى ، ويبدو هذا الايلاج شداً ودفعاً في صورتين بديلتين عقليتين •

وثالثها : المكانية : فيمــا بني للفاعل واســند للمكان كقوله تعالى : (وجعلنا الانهار تجري من تحتهم)[٢٣] لأن الانهار مكان جري الماء وانمــا يجري مافيها وهو المــاء •

واسناد الانهار الى الفعل (تجري) بدلاً من أسناد الماء يرسم صورة بديلة عقلية للحركة التي تفيض في المكان نعيماً وخصباً ، فالأرض التي تنشق عن المياه تتمثل حية دفاقة تفيض بما ينجم عن المياه خضرة وخيرات •

ورابعها : السببية : وهو اسناد الفعل أو ماهو في معناه الى غير فاعله ، لأن المسند اليه سببه كقول الشاعر : ـــ

انى لمن معشر أفنى أوائلهــــم
قيــل الكماة : ألا أيــن المحامو نا

ففي هذا البيت افنى (قيل الكماة) صورة بديلة عقلية عن تعبير أفنى

(٢٣) سورة الانعام الآية ٦ .

الشجعان ، وهذه الصورة البديلة العقلية تنادي الكماة وحميتهم فاعلاً للفعل أفنى ، فاذا هؤلاء الكماة وما يصدر عنهم في حومة الوغى من عبارات حماسية شيء واحد في التأثير والتنفيذ .

من الاستعارة التصريحية الى الصورة البديلة المقارنة : ـ

أما المجاز بالاستعارة الذي يرسم صورة بديلة فمقصدنا منه الاستعارة التصريحية التي نوه بها اللغويون والبلاغيون منذ أوائل القرن الثالث للهجرة وحدها عبد القاهر الجرجاني قائلاً : (ان تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره وتجيء الى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه)[٢٤] يغفل هذا الحد الاستعارة المكنية والتخيلية ، ويقتصر على الاستعارة التصريحية التي هي ركن المشبه به في التشبيه الذي حذف منه ركن المشبه كما حذف منه وجه الشبه واداة التشبيه .

ومعلوم أن البلاغيين المتأخرين لايرضون بهذا ولا يقفون عنده ، وانما يستندون الى التشبيه ويفرعون عليه نمطين رئيسين من الاستعارة احدهما الاستعارة التصريحية التي ذكرناها من قبل . وثانيها الاستعارة المكنية أو التخيلية وهي المشبه الباقي من التشبيه الذي حذف منه ركن المشبه به وسائر أركانه .

وأياً كان فنحن نرى أن الاستعارة التصريحية وحدها هي التي ترسم صورة بديلة بخلاف الاستعارة المكنية التي سوف نراها ترسم[٢٥] نمطاً أخر من الصور ، وذلك لأنها تنوب عن المشبه المحذوف وتأتي بديلة عنه في لفظ صريح مذكور .

وهذه الصورة البديلة تفترق لدينا بصفة المقارنة وتتقيد بها متميزة عن الصورة البديلة التابعة (المجاز المرسل) وعن الصورة البديلة العقلية (المجاز العقلي) .

---

(٢٤) دلائل الاعجاز ص ٥٣ .

(٢٥) راجع هذا البحث .

لقد رسخ البلاغيون اربعة أركان للاستعارة التصريحية هي : ركن المستعار ، وركن المستعار له ، وركن العلاقة بين المستعار والمستعار له وهي علاقة التشابه ، وركن القرينة اللفظية أو المعنوية التي تدل في النص على أن اللفظ المستعار لم يستعمل فيما وضع له • وتبدو هذه الأركان مجتمعة في تحليل قول الرسول الكريم (خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه في سبيل الله كلّما سمع هيعة طار اليها) •

فلفظ طار مستعار ، والمستعار له هو الاسراع ، والعلاقة بين الطيران والاسراع هي لون من المشابهة ، والقرينة الدالة على أن المقصود (من طار) هو أسرع اذ أن الانسان لايطير •

أما مصطلحنا (الصورة البديلة المقارنة) الذي نديره مرادفاً لمصطلح الاستعارة التصريحية ، فان مفهومه ينهض على أساس : أن هذا النمط من البيان العربي يرسم للمتلقي صورة بديلة عن صورة حقيقية ترتبط معها وتقترن بها من خلال ضرب من التشابة ولون من التماثل •

ولما كانت الصورة الحقيقية غير مذكورة فان الصورة البديلة تحمل المتلقي على تخيل المطابقة بين الصورتين ، فتكون احداها هي الأخرى في مقارنة ذهنية مستلهمة من النص • ويتضح مفهومنا هذا عن طبيعة الاستعارة التصريحية اكثر فأكثر في قول بشر بن أبي خازم يصف ثغر حبيبته •

يُفلّجنَ الشفاه عن اقحوان
جلاه غبٌ ساريةٍ قطار

فصورة ثغر هذه المرأة بنصاعة أسنانها وشفتيها وما اليها من مظاهر الجمال وطيب الرائحة أمر انفعل بهِ الشاعر وهاجت أحاسيسه بشأنه ، فأراد أن ينقلها الى المتلقين ، فطواها عنهم وقدم بديلها صورة اقحوان ندي يرف نظرة ويرق بهجة • وهذه الصورة بحكم بنائها اللغوي مقارنة لصورة ثغر

المرأة الحقيقية وملازمة اياها : تتمثلها مخيلة المتلقين من خلال تداعي الأفكار والأحاسيس التي تمور بها صورة الاقحوان في تلك الحال .

الصورة البديلة المقارنة في اطار الاستعارة الوفاقية والعنادية : —

لقد رصد البلاغيون القدامى أنماطاً من الاستعارة التصريحية ، فشخصوا منها على وفق طرفيها المستعار والمستعار له نمطين : —

الاول : الاستعارة التصريحية الوفاقية ، وهي التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لعدم التنافي مثل : اجتماع الحياة والهداية في كلمة (أحيا) التي جاءت في قوله تعالى : (أوَ مَنْ كان ميْتاً)[٢٦] فالمراد بـ (أحييناه) هديناه أي : أو من كان ضالاً فهديناه ؟ والهداية والحياة لاشك في جواز أجتماعهما في شيء[٢٧] .

الثاني : الاستعارة التصريحية العنادية ، وهي التي لايمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لتنافيهما كاجتماع الموت والضلال كما في الآية السابقة : (أو من كان ميتاً فأحييناه) أي ضالاً فهديناه . فكلمة (ميتاً) أستعارة تصريحية عنادية اذ شبه الضلال بالموت ، بجامع ترتب نفي الانتفاع في كل ؛ وأستعير الموت للضلال ، وأشتق من الموت بمعنى الضلال ، (ميتاً) بمعنى (ضالاً) وهي عنادية ، لأنه لايمكن اجتماع الموت والضلال في شيء واحد .

ويمضي أولئك البلاغيون فيذكرون ان الاستعارة العنادية — في ضوء السياق والقرينة — ربما تكون تمليحية ، أي المقصود منها التمليح والظرافة . وقد تكون تهكمية — أي المقصود منها التهكم والاستهزاء — بأن يستعمل اللفظ الموضوع لمعنى على ضده ونقيضه : نحو قولك للذميم تملحاً : رأيتُ

---

(٢٦) أو من كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثلُه في الظلمات ليس بخارج منها كذلك زُين للكافرين ماكانوا يعملون سورة الانعام الآية ١٢٢ .
(٢٧) راجع الايضاح ص ٢٨٩ .

بدراً ونحو قوله تعالى : (فبشرهم بعذابٍ أليم)[٢٨] أي انذرهم فأستعيرت البشارة التي هي الخبر السار ، للأنذار الذي هو ضده بادخال الانذار في جنس البشارة على سبيل التهكم والاستهزاء •

وفي مذهبنا أن هذه القسمة للاستعارة التصريحية ثمرة للنظر البلاغي المدقق الذي يحرص على وجوب توفر علاقة التشابه بين صورة المستعار وصورة المستعار له أي الصورة الحقيقية والصورة البديلة المقارنة ، وهي على أية حال لاتشكل قيداً على الخيال المبدع في بناء صوره المعبرة • وآية ذلك ان الاستعارة العنادية بشتى أغراضها تأتي على وفق هذا النظر متسعة حتى للجمع بين الضدين والتأليف بين المتناقضين مادام هذان الضدان والمتناقضان يتواصلان بوشيجة وصلة لاتضيق عنها علاقة التشابه والبدلية •

الصورة البديلة المقارنة بين الضعف والقوة في انماط ملائماتها : ـ

لقد تعقب البلاغيون الاستعارة التصريحية خارج دائرة أركانها الأربعة التي هي المستعار والمستعار له والعلاقة والقرينة ، ووقفوا بها مع الملائمات التي تذكر للمستعار أو للمستعار له أو لكليهما أو يهمل ذكره ، فقسموها في ضوء أحد هذه الاعتبارات على ثلاثة أنماط : ـ

اولها : الاستعارة التصريحية المرشحة : الترشيح لغة يعني التعضيد والتقوية ، واصطلاحاً هو أن يقرن اللفظ المستعار بملائمه أي المشبه به كقوله تعالى : (اولئك الذين اشتروا الضلاله بالهدى فما ربحت تجارتهم)[٢٩] •

فكلمة (اشتروا) استعارة بقرينة الضلالة اذ أن الضلالة ليست مما يباع ويشترى : والمستعار له هو الاستبدال والأختيار : ثم رشحت هذه الاستعارة وقويت بذكر مايلائم المستعار منه من الربح والتجارة •

---

(٢٨) سورة ال عمران الآية ٢١ •
(٢٩) سورة البقرة الاية ١٦ •

وثانيها : الاستعارة المجردة : المجردة لغة اسم مفعول من الفعل جرّد[٣٠] بمعنى قشر ونزع وسلب ، واصطلاحاً هو أن يقرن اللفظ المستعار بوصف المستعار له أي المشبه وملائمه وذلك لتجريده عن بعض المبالغة ، وسلبه مايجعل المشبه به متحداً مع المشبه كما هو أساس الاستعارة المرشحة والمطلقة من ذلك قول كثير : ـــ

غَمْرُ الرداء ، اذا تبسم ضاحكاً
غلقتْ لضحكته رقابُ المالِ [٣١]

فانه استعار الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء مايلقى عليه ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف لا الرداء ، فنظر الى المستعار له .

وثالثها : الاستعارة التصريحية المطلقة : والمطلقة لغة اسم مفعول من الفعل اطلق بمعنى أرسل ولم يقيد واصطلاحاً صفة للاستعارة التي لم تقترن بما يلائم المستعار أو بما يلائم المستعار له ، كقوله تعالى : (قال ربِّ اني وَهنَ العظم مني واشتعل الرأسُ شيباً)[٣٢] .

فلفظ أشتعل مستعار والمستعار له الشيب الذي شبهه بشواظ النار في بياضه وانارته وانتشاره في الشعر فشوّه فيه واخذه منه كل مأخذ باشتعال النار[٣٣] وكلمة الشيب قرينة الاستعارة (اشتعل) واذ لم يذكر في الاية مايلائم المستعار منه الذي هو الاشتعال وملائم المستعار لهُ الذي هو انتشار الشيء على ذلك النحو ، فان هذه الاستعارة مطلقة[٣٤] .

---

(٣٠) القاموس المحيط (جرّد) .
(٣١) غمر : كثير أو واسع ، الرداء : العطاء الشبيه بالرداء في صون العرض وستر العيوب ، غلقت : انتقل ملكها الى ايدي السائلين كما ينتقل ملك الرهن الى المرتهن اذا غلق أي عجز صاحبه عن افتكاكه .
(٣٢) سورة مريم الآية ٤ .
(٣٣) الكشاف ج ٣ / ص ٤ .
(٣٤) راجع البلاغة والتطبيق من ص ٣٥٧ ـــ ص ٣٥٨ .

وفي رأينا ان فسمه الاستعارة التصريحية على هذه الأنماط تتعلق بدرجة الخيال الذي يرسم الصورة البديلة المقارنة ويقربها من مداره في تمثل المطابقة بينها وبين صورتها الحقيقية ، فالمتنبي الذي عشق سيف الدولة وأعجب به رأه في قمةٍ من العلو والسمو من النواحي كافة ، فصوره على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة قائلاً : ــ

وأقبل يمشي في البساط فمادرى

الى البحر يسعى أو الى البدر يرتقى

فهو بعد أن صَوَّره بصورة البحر البديلة المقارنة لصورته الحقيقية في الكرم تواثب خياله وأنفلت من قيود الواقع ، ورسم عنه صورة البدر وصيَّر هذه الصورة قوية في نيابتها ورشحها بما يلائم البدر في الوصول اليه متربعاً في كبد السماء ، وذكر الفعل يرتقي : فاذا سيف الدولة الذي يغيب عن المتلقين يحضر في عيونهم بدراً حقيقياً يرتقي اليه الناس أما زهير بن أبي سلمى الذي لم يفارق الفطرة كل المفارقة ولم يكن المبالغة من خياله كل التمكين ، فانه صور ممدوحه بصورة بديلة مقارنة أيضاً وقال : ــ

لدى أسدٍ شاكي السلاح مقذفٍ

لهُ لبد أظفاره لم تقلمِ

ففي الشطر الاول من البيت يقدم لنا الشاعر صورة الأسد بديلة عن ممدوحه ، ثم يشاء أن يقيد من حواشي الصورة ويقرب المساحة بينها وبين صورة شجاعة ممدوحه ، فيذكر صفتين أدميتين له هما كونه شاكي السلاح وكونه مقذفاً ، فلا نرى هذا الممدوح في الصورة أسداً في كل شيء ، وانما نراه رجلاً سوياً يتصف بما يتصف به أي بطلٍ ذي بأس وشكيمة ، وذلك على سبيل الاستعارة المجردة .

والملاحظ في الشطر الثاني من البيت ان شاعرنا ذكر ملائمين للصورة البديلة المقارنة وهما ماللأسد من لبد وماله من أظفار غير مقلمة ، فقوى

الصورة البديلة المقارنة ورسخها على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة •

وفي موازنة بين هذا الترسيخ والتقوية وبين ذلك التقييد والضعف تأتي الصورة البديلة المقارنة مطلقة في المحصلة ، وهي في هذه الحال تمثل خيال زهير بن ابي سلمى المعروف بالصدق وقول الحق كما يقتضيه ماعليه ممدوحه في واقع الأمـــر •

الصورة البديلة اللازمة : ــ

ورابعتها : الصورة البديلة اللازمة : وهي الصورة التي ترسمها الكناية بشتى أنواعها ووسائطها •

والكناية عند البلاغيين المتأخرين هي (لفظ أريد به لازم معناه مع جواز ارادة معناه حينئذ)[٣٥] : ــ

ومن أمثلتها قولهم : (طويل النجاد) كناية عن الرجـــل طويل القامة ، وقولهم : (كثير الرماد) كناية عن الرجل الكريم ، وقولهم : (نَؤوم الضحى) كناية عن المرأة المترفة التي لها من يخدمها •

يبدو من هذه الشواهد : أن الكناية ضرب من العدول عن لفظ يقرر معناه حقيقة وصراحة والأتيان بلفظ أخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأول على أن تكون هناك علاقة لازمة بين اللفظين فيما يؤديانه ، لذلك فان هـــذه العملية اللغوية الفنية تنتج لنا صورة بديلـــة لازمة لـــا عدل عنه وترك الى سواه •

وفي الشواهد السابقة قولنا (هذا رجل طويل) نعبر عما نريد من غير تصوير فني ، أما اذا عدلنا عن هذا اللفظ وقلنا هذا رجل طويل النجاد بنينا صورة لذلك الرجل تجسده في حالة مخصوصة ملازمة لحالته الطبيعية •

---

(٣٥) الايضاح ص ٣١٨ .

أضرب الصورة البديلة اللازمة وأساس تقسيم الكناية : ـ

وهكذا سائر ماقدمناه أمثلة أوردها عبد القاهر الجرجاني في تعريفه الكناية ، فمضى على اثـره البلاغيون المتأخرون وتفننوا في تلمس أضربهـا وتمحيص أنواعها • معتمدين على أساسين : ـ

الاول : طبيعة المكنى عنه وقد فرعوا عليه ثلاثـة أضرب من الكناية : وهي الكناية عن الصفة ، والكناية عن الموصوف ، والكناية عن النسبة •

وثانيهما : أساس السياق والوسائط التي توصلنا الى المكنى عنه ، وأبرز مابنوا عليه أربعة أضرب : هي التعريض والتلويح والرمز والاشارة •

ان هذه الأضرب جمعاء صور بديلة لازمة يتميز الواحد منها عن الأخر بخصوصية لغوية وفنية تنهض بمهمتها في التعبير عن فكر الأديب وذوقه وعن التأثير في المتلقى •

الكناية عن الموصوف والصورة البديلة اللازمة المعنوية : ـ

فالكناية عن الموصوف تصور شيئاً محسوساً وتؤدي عن ذات مقصوده كقول الشاعر : ـ

الضاربـين بكل أبيض مخذمٍ

والطاعنينَ مجامـع الأضغانِ (٣٦)

فهاهنا يتحدث الشاعر عن الأعداء ، ويريد أن يصور قلوبهم التي تتلقى ضربات ممدوحيه ، فيعدل عن لفظ القلوب ويدير تعبير(مجامع الأضغان) ليصور به هـذه القلوب مستودعاتٍ للأحقاد ومجامع للاضغان ، فتؤدي الصورة المعنوية بديلة عن اللفظ الحقيقي الظاهر ولازمة لمعناه فيدرك المتلقون من هذا البناء اللغوي الفني مابين قلوب القوم والاضغان من صلة ولازمـة

(٣٦) ابيض : سيف ابيض ، مخذم : قاطع ، الاضغان : الاحقاد .

لاتنقطع ولا تنبت ، فلا تزال هذه القلوب تنز مايكره الناس فيها وفيمن تنبض بين حناياه .

الكناية عن الصفة والصورة البديلة اللازمة الحسية :ـ

والكناية عن الصفة : المقصود منها الصفة المعنوية التي تصورها وتبرزها كقوله تعالى : (ولا تجعل يَدَكَ مغلولةً الى عُنُقك ولا تبسطها كلَّ البَسْط)[٣٧] .

فهذه الآية الكريمة تنهى عن صفتين مذمومتين : اولاهما : البخل والتقتير ، وثانيتهما : الاسراف والبذخ ، وقد عدلت عن الالفاظ الدالة على هاتين الصفتين ظاهرة صريحة وأدارت ألفاظاً مصورة ، فاذا البخيل المقتر يتصور للعيان وقد غلَّ يده وشدها الى عنقه ، فبدا كسيحاً لايبدر منه عمل ينتفع به ، ، ولا ينهض بمهمةٍ يفيد منه الأخرون . وصورته هذه بديلة عن حقيقته لازمة لهذه الحقيقة ، فينفر منه الناس لما يرونه عليه عياناً ويحسونه فيه مشاهدة .

والمسرف الباذخ يتصور في السياق نفسه ، فاذا هو يبسط يده غاية البسط ويلح على بسطها في عناء وعنت ويتصور للناس في هذه الصورة البديلة عن واقع أمره واللازمة لهذا الواقع ، فيفهم المتلقون أنه يضر نفسه ولا يجدي سواه .

الكناية عن النسبة والصورة البديلة اللازمة الوسيطة :ـ

والكناية عن النسبة : وهي أن يأتي بالمراد منسوباً الى أمرٍ يشتمل عليه من هي له حقيقة . والغاية[٣٨] منها تخصيص صفة أو مجموعة صفات بموصوف كقول زياد الأعجم :ـ

---

(٣٧) سورة الاسراء الآية ٢٩ .

(٣٨) راجع البرهان في وجوه البيان ص ١٠٥ .

ان السماحة والمروءة ، والندى

في قبةٍ ضُربت على ابْنِ الحشرج

فهاهنا عدل الشاعر عن الألفاظ الصريحة الدالة على ما لابن الحشرج من صفاتٍ حميدة ، واتى بألفاظٍ تصور هذه الصفات في صورة بديلة لازمة لما أراد أن يؤدي عنه ، وهذه الصورة تجمع خلال الممدوح ومكارمه في قبته التي تعود لهُ وتنتسب اليه .

لقد حرص البلاغيون القدامى على أن تكون الكناية بشتى أضربها بعيدة عن الطلاسم والمعميات ، فحللوا الطريق اليها ، ودرسوا الوسائط التي تجاوزت قرباً أو بعداً بين اللازم والملزوم من المعاني في بنائها .

وقد اثمر حرصهم هذا تشخيص أضرب أخرى من الكناية عن طريق الوسائط الموصلة اليها .

التعريض والصورة البديلة اللازمة الخفية :ـ

من هذه الأضرب التعريض الذي هو خلاف التصريح والكشف شأنه في هذا شأن سائر أضرب الكناية ، ولكنه يمتاز بأن السبيل الى ادراك مفهومه ووضع اليد على معناه يتمثل في السياق .

وقد نبه على هذا أبن الاثير قائلاً (أما التعريض فهو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي)(٣٩) كما أكد ذلك بعبارة واضحة القزويني قائلاً : (التعريض هو أن يفهم من اللفظ معنى بالسياق والقرائن من غير أن يقصد استعمال اللفظ فيه أصلاً)(٤٠) .

وأياً كان فان التعريض مدلوله خفي مستتر يهتدي اليه المتلقي من خلال ظرف القول ومناسبته وما اليهما قرائن لاينبض بها البناء اللغوي مباشرة ،

---

(٣٩) المثل السائر ج ٢ / ١٩٨ .
(٤٠) الايضاح ص ٢١٠ .

وانما تتهادى في حدث تاريخي ومدعاة أجتماعي وعارض شخصي ، ومع ذلك كله ينبغي أن تتوفر هذه القرائن لئلا يضل المتلقي ويتيه عن مراد الشاعر من تعريضه •

ومن الشواهد التي تكشف لنا عن طبيعة التعريض قول طرفة بن العبد في أحد خصومة : ــ

وأجُتُر ذا الكَفَلِ القناة على
أنسائــهِ فَيَظَلُّ يَســتدمي(٤١)

ففي هذا الشاهد نســتقبل تعويض الشاعر بخصمه الذي نَوَّه بــه الرواة وذكروا أسمه ، فنتمثله من خلال عبارة (ذا الكفل) في صورة رجــل مترف ناعم لم تضرسه الحروب ولــم تلمسه الوقائــع ، وانماغطَّ في نعيم نَؤُومات الضحى •

وهذه الصورة بديلة لازمة لما كان عليه هذا الخصم • لو تحدث عنــه الشاعر بعبارة صريحة لما تجاوز حديثه تلك الصورة ، وان كانت هذه الصورة خفية لابدَّ لنا من ظرف بنائها ومناسبة صياغتها للكشف عن مدلولها •

التلويح والصورة البديلة اللازمة المستنبطة : ــ

ومنها التلويح : ــ

والتلويح لغة : هو أن تشير الى غيرك من بعد ، واصطلاحاً : هو الكناية التي بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط التي تفضي اليه •

لقد ذكر البلاغيون جملة شواهد وضحوا في ضوئها هذا الضرب من الكناية ، ومنها قول الشاعر الهدم بن امرىء القيس في الرثاء •

---

(٤١) الكفل : العجيزة ، الانساء : جمع نسأ وهو عرق يستبطن الفخذ وينحدر الى الساق .

لقد ضمّت الأثراءُ منك مُرزأً

عظيم رمادِ النار مشترك القِدْر

فهذا الشاعر صَوَّر كرم المرثي في صورة محسوسة هي تكدس الرماد في ساحته وكثرته أمام داره ، وهي صورة بديلة لازمة لمعنى الكرم لاتتبادر الى فهم المتلقي الا بأستنباطها عبر خمس وسائط : ـ

اولاها : اعداد مايطبخ من جزور وسواه •

وثانيتها : ايقاد النيران •

وثالثتها : الطبخ وأستهلاك الوقود •

ورابعتها : دعوة الضيفان •

وخامستها : ترك الرماد الكثير الذي يستدل منه على المكنى عنه صفة للممدوح •

الرمز والصورة البديلة اللازمة القريبة : ـ

ومنها الرمز : ـ

والرمز لغة : أن تشير الى قريب منك خفية ـ بنحو شفة ـ أو حاجب ، (وأصلة الكلام الخفي الذي لايكاد يفهم ، ثم أستعمل حتى صار الاشارة •• وقال الفراء : الرمز بالشفتين خاصة)[٤٢] •

واصطلاحاً : هو الكناية التي قلت وسائطها الى المكنى عنه مع خفاءٍ لقد حلل البلاغيون طائفة من التعابير العربية الموروثة شواهد على الرمز ، منها قولهم : (عريض القفا) كناية عن البلادة • ومنها قولهم (أملس الجلد) كناية عن الذي لم يدنس بعار ولم تصبه مثلبة حيث كان يقال للرجل الــذي لايلصق به ذم هو أملس الجلـــــد •

---

(٤٢) العمدة ج ١ / ٢٧٥ •

وواضح من هذا أن الرمز قد أستوى عند هؤلاء البلاغيين تعبيراً لغوياً يتحدد مفهومه ويستقر مدلوله لدى الناس كما لوكان بناءً لغوياً متعارفاً عليه في تداوله والعدول به عن اللفظ الصريح •

ومع هذا فان الشعراء قد أتخذوهُ أداة للتصوير ، من هؤلاء الشعراء أمرؤ القيس الذي قال : ـــ

ظللتُ رِدائي فوق رأسي قاعداً
أعــدُ الحصى ماتنقضي عَبَرَاتي

فشاعرنا هاهنا يُنبئنا أنــه في حالة نفسية من القلق والهم والحزن ، وصورلنا حالته هذه في صورة بنتها ألفاظ : (وضع الرداء على الرأس ، وعد الحصى ، وأنسيال العبرات) وهذا البناء بديل عن عبارات صريحة مباشرة مثل (أنا حزين أُشاغل نفسي فلا تجدي مشاغلتي فما أنفك أبكي) •

ويقين أن هذا التصوير الرمزي على الرغم من خفائه قريب الى المتلقي لا يتيه في الاغراب ولا ينقطع عن المقصود بكثرة وسائطه وأختلال سبله ، وأصبح بذلك الرمز من الصور الفنية العربية التي تقر بناؤها عــلى وفق سنن العربية وما جرى به معجمها الاجتماعي الفني •

الاشارة والصورة البديلة اللازمة المتبادرة : ـــ

ومنها الاشارة أو الايماء : ـــ

والايماء والاشارة لفظان مترادفان يجتمعانِ لغة في أن تشير الى قريب منك اشارة واضحة •

أما أصطلاحاً فيدلان على الكناية التي قلت وسائطها مع وضوح اللزوم والمكنى عنه المقصود •

ومن الشواهد التي جرت بهذا الضرب من الكناية قول البحتري : ـــ

أوَ مارأيتَ المجدَ ألقى رَحلهُ

في آلِ طلحة ، ثم لـم يتحولِ ؟

فالشاعر في مدحه آل طلحة بالمجد لـم يغرب ولـم يبعد في مقصده وانما أعتمد على اشارة واضحة متبادرة متمثلة في تصوير المجد وقد ألقى رحله في هؤلاء القوم وأستقر لديهم ولم يتحول عنهم ، فتصور في صورة بديلـة عن ألفاظه الصريحة متبادرة الى المتلقي من غير ألتواء وغرابة • ومهما يكـن فبين من هذا التحليل كله : أن بناء الصورة البديلـة اللازمة بشتى أضرب الكناية التي تنوعت طبائعها وأختلفت الوسائط اليها ــ يستقر في البيان العربي قويم الأسس ثابت الأركان مما جعله معبراً ومؤثراً في وضوح لغوي وفنية تصويريـة •

الفصل الرابع

الصورة المجسمة

ترتسم الصورة المجسمة في مذهبنا بوساطة الاستعارة المكنية التي قررها جمهور البلاغيين ضرباً ثانياً من الاستعارة تقابل الاستعارة التصريحية وتقف ازاءَها ، وهذا القرار لـم يخلُ من مسائل خلافية دار رحاها بين السكاكي والقزويني وسواهما ، لذلك ينبغي علينا ــ قبل كل شيء ــ أن نعوض هاتيك المسائل الخلافية ونمحض لنا رأياً في الامر نعتمد عليه في اتخاذ هذا الضرب من الاستعارة أداة لرسم النمط الثالث من أنماط بناء الصورة الفنية في البيان العربي •

اذن فما الاستعارة المكنية وما المسائل الخلافية التي أشتجرت حولها ؟ الاستعارة المكنية والمسائل الخلافية بشأنها : ــ

كلمة المكنية لغةً : اسم مفعول من كنى بمعنى أخفى وستر ، واصطلاحاً هي صفة مميزة للضرب من الاستعارة سماه القزويني الاستعارة بالكناية أيضاً ، وحده قائلاً : (قــد يضمر التشبيه في النفس ، فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه ، ويدل عليه ــ أي على التشبيه المضمر في النفس ــ بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به من غير ان يكون هناك أمر ثابت حساً أو عقلاً أجري عليه أسم ذلـك الأمر فيسمى التشبيه أسـتعارة بالكناية ، أو مكنياً عنها ، واثبات ذلك الأمر للمشبه أستعارة تخييلية والعلم في ذلـك قول لبيد : ــ

وغداة ريحٍ قد كشفتُ وقرّةٍ
اذ أصبحت بيد الشمال زمامها[1]

فانه جعل للشمال يداً ، ومعلوم أنه ليس هناك أمر ثابت حساً أو عقلاً تجري اليد عليه ، كاجراء الأسد على الرجل الشجاع ، ولكن لما شبه الشمال ، لتصريفها القرّة على حكم طبيعتها في التصريف ـ بالانسان المصرّف لما زمامه بيده ، أثبت لها يداً على سبيل التخييل ، مبالغة في تشبيهها به ، وحكم الزمام في أستعارته للقرة ـ حكم اليد في استعارتها للشمال ، فجعل للقرّة زماماً ، ليكون أتمّ في اثباتها مصرّفة ، كما جعل للشمال يداً ، ليكون أبلغ في تصييرها مصرّفة فوفى المبالغة حقها في الطرفين)[2] .

لقد غدا رأي القزويني هذا مذهباً للسلف في طبيعة الاستعارة المكنية واجراء لازمها الذي رأوه قرينة للاستعارة المكنية ، ورأوا أن أفراد جميع هذه القرينة مستعملة في حقيقتها ، والتجوز انما هو في (الاثبات لغير ماهو له) المسمى استعارة تخييلية فهما متلازمان وهو من المجاز العقلي .

لقد تتبع القزويني لازم المشبه به المحذوف وعلاقة هذا اللازم بعملية التشبيه فقال : (وأعلم أن الأمر المختص بالمشبه به المثبت للمشبه ، منه مالا يكمل وجه الشبه في المشبه به بدونه ، كما في قول أبي ذؤيب الهذلي : ـ

واذا المنية أنشبت أظفارهـا
ألفيتَ كـــلّ تميمة لاتنفع[3]

فانه شبه المنية بالسبع ، في أغتيال النفوس بالقهر والغلبة ، من غير تفرقة بين نفّاع وضرّار ، ولا رقة لمرحوم ، ولا بقيا على ذي فضيلة ، فأثبت للمنية

(١) كشفت : عزمت وتغلبت عليها . قرة : قر : برد الشمال : الريح الهابة من جهة الشمال . وهي ابرد الرياح . زمامها : قيادها .
(٢) الايضاح ص ٣٠٩ .
(٣) التميمة : الخرزة وشبهها يستدفعون بها الآفات ويتعوذون بها شر العين .

الأظفار التي لايكمل ذلك في السبع بدونها ، تحقيقاً للمبالغة في التشبية .

ومنه مابه يكون قوام وجه الشبه في المشبه به ، كما في قول الأخر : ـ

ولئن نطقت بشكرِ برّك مفْصحاً

فلسانُ حالي بالشكاية أنطقُ

فانه شبّه الحال الدالة على المقصود بانسان متكلم في الدلالة ، فأثبت لها اللسان الذي به قوام الدلالة في الانسان)[4] . واذن فان ماجعله القزويني أستعارة تخييلية هو لازم الاستعارة المكنية ، وان هذا اللازم ينبغي أن يرافق الاستعارة المكنية ويأتي معها ويبرز في سياقها ، ذلك لأنه يكمل وجه الشبه به وينتصب قواماً له في كيانه ، وهو يرتبط من خلاله بالمشبه .

ان هذه النتيجة منطقية مادامت الاستعارة المكنية هي أحد طرفي التشبيه المضمر بيد أن السكاكي نظر الى الاستعارة التخييلية نظرة أخرى وفسرها (بما أستعمل في صورة وهمية محضة قدّرت مشابهة لصورة محققة هي معناه كلفظ الاظفار في قول الهذلي ، فانه انما شبه المنية بالسبع في الأغتيال على ماتقدم ، ، أخذ الوهم في تصويرها بصورته ، واختراع مثل مايلائم صورته ويتم به شكله لها ، من الهيئات والجوارح ، وعلى الخصوص مايكون قوام اغتياله للنفوس به ، فاخترع للمنية صورة مشابهة لصورة الأظفار المحققة ، فأطلق عليها أسمها[5] لقد ردّ القزويني وغيره على السكاكي رأيه في لازم المشبه به المحذوف الذي يقترن بالاستعارة المكنية وفي الاستعارة التخييلية معتمدين على وجوه عقلية ونقلية تخرج برمتها عن فهم مسألة التخييل وتتجنب ادراك طبيعة الاستعارة نمطاً من التصوير .

رأينا في الاستعارة التخييلية : ـ

ولعلنا في غنى عن ايراد هذهِ الوجوه ومناقشتها ، ومع هذا نستند الى

---

(٤) الايضاح ص ٣١٠ .

(٥) الايضاح ص ٣١٣ .

مذهب القزويني وجمهور البلاغيين في النظر الى الاستعارة التخييلية لازماً لغوياً وتخييلياً للاستعارة المكنية يرتبط معها دائماً ولا ينفصم عنها مطلقاً •

وهذا يعني أن الاستعارة التخييلية عند هؤلاء ليس لها كيان مستقل ، ولا تجري بمعزل منها ، لذلك كله تقرر مطمئنين : أنهُ لاداعي لأقامة الاستعارة التخييلية ضَرْباً ثالثاً نضيفهُ الى ضربي الاستعارة : التصريحية والمكنية ، ونفرع الأقسام ونصححها من غير أساس من حقيقة الشواهد الأدبية والفنون التعبيرية •

مفهومنا عن الصورة المجسمة : ــ

ومن هنا نعود الى مذهبنا في بناء الصور الفنية بوساطة هــذه الاداة أو تلك من أدوات البيان العربي ، فنرى : ان حــذف المشبه به من التشــبيه واستبقاء لازم من لوازمه واضافة هذا اللازم الى المشبه في التعبير الأدبي ــ عملية لغوية وفنية : ترسم لنا صورة مجسمة يتمثل فيها المشبه المحسوس غير العاقل شخصاً ، ويتجسد من خلالها المشبه المعتوي محسوساً • وفي ضوء هذا الفهم نرى للاستعارة المكنية هذه الصورة المجسمة غرضين : ــ

أولهما : تشخيص الجمادات وبث الحياة فيها ومنحها الحركــة بشتى مظاهرها ، من ذلك قول دعبل الخزاعي : ــ

لاتعجبي ياسَلْمُ من رجلٍ
ضحكَ المشيبُ برأســـه فبكى

فهاهنا يتشخص المشيب في صورة من يضحك ، وهو شيء محسوس جامد في الواقع بيد أنه أكتسب صفته من هذا البناء اللغوي القائم على أسناد الضحك اليه واجرائه فناً ، فاذا هو شخص نسمع قهقهته أستخفافاً ، ونلمح وجهه في هذه الحال تهكماً •

وثانيهما : تجسيد الأمور المعنوية وابرازهـا للحواس في كيان مادي ملموس ، من ذلك قول ابي العتاهية : ـ

اتتــه الخلافـــــــة منقادة

اليــــه تجرّرُ أذيالهــــا

فالخلافة أمر معنوي لايتحقق في هيئة نراها عياناً ونحس بها ملموســة ، بيد أن الشاعر جسدها في صورة مجسمة ، فتأتي الى الخليفة متمشية تجرر أذيالها في غنج ودلال حسناء تزين الدنيا وتزدانُ الدنيا بها •

وهكذا فان الاستعارة المكنية والاستعارة التخييلية تخرجان في مذهبنا هذا عن طرق المسائل البلاغية الخلافيــة ، وتكتسب حيويتها من النصوص الأدبية العريقة ، فتستوي نمطاً ثالثاً من أنماط الصور الفنية التي بنتها أساليب البيان العربي المتجددة التي تطاول الزمان وتواكب التطور عبر البيئات ، فلا تخلف بالية ، ولا تنزوي أثرية •

الباب الخامس

الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية

الفصل الاول

رسوخ الصورة الفنية في القصيدة العربية قبل الاسلام

تمثل تجربة الشاعر المخاض الفكري والعاطفي والفني لميلاد قصيدته وارساء منبتها •

والتجربة متنوعة في دواعيها وأشكالها ، وهي في الاحوال جميعها تأخذ بكيان الشاعر ووجوده ، وتخضعه لعاطفة تلائمها وتنبثق عنها •

والعاطفة بطبيعتها تؤثر في الشاعر جسماً وفكراً وخيالاً فتهيج في ذهنه أفكاراً : تشكل الموضوع الذي ينظم قصيدته فيها ، وتفجر في ذهنه ملكة الخيال التي لها لغة مخصوصة في موسيقاها وايقاعها وفي ألفاظها وتعابيرها وفي سياقها وبنائها • لقد تتبعت الدراسات النقدية المعاصرة ميلاد القصيدة في ضوء فلسفات مختلفة فوضعت اليد على خطوات هذا الميلاد وملامحه في كثير من الخلاف : فلم تتفق على المصطلحات كل الاتفاق ولم توحد نظراتها الى العناصر الرئيسة التي تؤلف كيان القصيدة •

وفي يقيننا أن هذا الأمر بدهي لايمكن توقع غيره من هذه الدراسات : ذلك لأنها تسعى الى تفسير ميلاد كائن فكري وفني تستقر بذرتها في أعماق الشاعر الانسان الذي يستعصي على العلوم جميعها الكشف عن طبيعته المنظورة ، فكيف الأمر الذي يختفي وراء المنظور ويتغلغل في الوعي واللاوعي وفي النفس والشعور والعاطفة والانفعال والعقل والخيال ؟ ! •

عناصر بناء القصيدة : ـ

وأياً كان فان المسألة على الرغم من هذا كله لاتستعصي على البحث

العلمي الذي له مقوماته العامة ومبادؤه المقررة •

وفي ضوء هذا اللون من البحث نستقبل القصيدة عامة ونحلل كيانها الى طائفتين متلازمتين غير منفصمتين من العناصر : ـ

اولاهما : طائفة العناصر الداخلية ، وهي الموضوع والأفـكار وعنصر العاطفة والأنفعال ، وعنصر الخيال والتخيل •

وثانيتهما : طائفة العناصر الخارجية وهي عنصر الالفاظ كلمات وجملاً وفقرات ، وهو يؤدي عن الافكار والموضوع وعنصر الموسيقى والايقاع الذي ينبثق أساساً من عنصر العاطفة والانفعال ، وعنصر الصور الفنية وهو أداة الخيال ولغة التخيل •

ان طائفتي العناصر هذه في كيان القصيدة تتداخل معاً ، فتشكل بناءها العام ، وتبني قوامها الخاص ، وتميزها أثراً يستقبله المتلقي فيتأثر به ويستجيب له ويشارك صاحبها الشاعر في تجربته على الرغم مما بينه وبين هذه التجربة من تطاول الأزمان واختلاف البيئات •

الخصوصية العربية في ميلاد القصيدة : ـ

انّ هذا الحديث العام عن ميلاد القصيدة وفرز عناصرها لايجانف واقع الحال لدى الأمم الحية في آثارها الشعريـة ، وانما يدنو من هذا الواقـع خطواتٍ لابد من خصوصية يستوجبها تمايز هذه الامم في هذا الشأن أوذاك من شؤونها لكي تصل الى جوهر الأمم وحقيقته وتقف بالبحث العلمي لدى هذا الجوهر عسى أن يكشف عنه ويحلله بدقةٍ تفصيلية •

وعلى أساس هـذه الحقيقة نرانا نخصص ذلـك الحديث العام ونلم أطرافه في تعرضنا للقصيدة العربية التي هي ثمرة الأمـة العربية المتميزة في بيئتها وطبيعتها وأحوالها •

وبدهي أن ابراز هذا التميز يدفع بنا شططاً في قضايا متنوعة ، ويجرنا الى مسائل مختلفة لايتحملها بحثنا ولا يستوجبها منهجنا ، ومع هذا فينبغي الاشارة الى أن الأمة العربية قد أمتازت في شتى مراحل تاريخها بالنظرة الروحية الواقعية والتوجه العلمي والنزعة الجماعية في الحياة •

ومن هنا فان القصيدة ــ مظهراً من مظاهر هذه الحياة ــ كانت الصلة الوجدانية والفكرية والفنية بين الشاعر وجمهور المتلقين • وقد أستوجبت هذه الصلة أن تكون للقصيدة العربية ــ الى جانب خصوصية شخصية الشاعر • بمختلف ينابيعها ومظاهرها ــ تقاليد ملتزمة في شتى عناصرها ومختلف سماتها •

وقد تدخلت عوامل خاصة بالأمة العربية فيما للقصيدة العربية مما نوهنا به ، فجعلتها تلتزم خطوطاً عامة وتساير سمات مشتركة عبر عصور تطاولت عليها ومن خلال بيئاتٍ تنوعت بين يديها •

ان هذه السمات وتلك الخطوط لايمكن للناقد المؤرخ أن يتصورها حدوداً ضيقة وقوالب جامدة ، وذلك لأسبابٍ تأتي في مقدمتها حياة الأمة العربية في ثوراتها الفكرية وتقلب أحوالها وخصوبة بيئاتها •

اذن فهذهِ القصيدة بين أثنتين : كيان راسخ المعالم واضح القسمات من جهة ، وتطورٍ دائب الحركة حيوي الوجود من جهة أخرى • وهاتان الأثنتان تلتقيان في جهتيهما هاتين بين يدي رحابٍ لها مناراتها الفكرية والفنية التي يحتاج اليها الشاعر في مسيرته ويفتقر اليها الناقد في بحثه ، فلا يضل هذا الناقد في مقاييس تحليل القصيدة ومعايير تقويمها ، ولا يتيه ذلك الشاعر في صناعة قصيدته وأبداعها •

ومما ينبغي تأكيده ازاء هاتيك المنارات وفي مضمار خصوصية الأمة العربية : انّ هذه الأمة تمتلك تراثاً عريقاً خالداً على مدى العصور التي لايدانيها عمر أية أمةٍ في تواصل فكرها وفنها ، وأن هذا التراث قد أكتسب

قدسية من نزول القرآن الكريم بلغته الفصيحة ، فأصبحت له بذلك رسالة عقدية حيوية لم تقتصر ، أهدافها على الأمة العربية ووطنها المترامي ، وانما أمتدت وأمتدت ، فأستظلت بها أمم أخرى ، وأتتمت اليها في معترك البقاء وتحقيق السعادة الانسانية •

لقد وضعت هذه الحقائق كلها أعباءً مخصوصة على كتفي الشاعر العربي ، وألزمت الناقد الذي يدرس قصائد هذا الشاعر بمنهجية مخصوصة ، وتتمثل هذه الاعباء في أن الشاعر مهما امتلك من موهبة الابداع لاغنى لـه عن أن يتعلم صناعة القريض وفن الشعر بين يدي تراث أمته حفظاً وأستظهاراً وفقهاً وتأملاً ، فاذا هو في رحاب القصيدة العربية بما شخصنا من طبيعة هذه الرحاب تقليداً وتطويراً • وتتشخص تلك المنهجية في أن الناقد الذي يدرس القصيدة العربية ينبغي أن يبدأ من بذرة ميلاد هذه القصيدة وفي ضوء رسالتها وبين يدي تاريخ الأمة التي تمخضت هذه القصيدة عن وجود أبنائها الشعراء •

ان هذه النظرة المخصوصة التي تملأنا منهجاً وهدفاً تبرر رحلتنا الطويلة مع الصورة الفنية في دراستها دراسة تاريخية موازنة ، كما تبرر مانحن مقدمون عليه من استثمار نتائج هذه الرحلة تطبيقاً وتحليلاً لنماذج من القصائد تمثل حياة الأمة العربية وطائفة من شعرائها •

الصورة الفنية في أبنية القصيدة العربية : ـ

ومما لابدّ من الاشارة اليه هاهنا : ان هذه الدراسة التطبيقية التحليلية تستقبل الصورة الفنية على أنها الوشيجة العضوية في بناء القصيدة العربيــة وارسائها صلةً هادفة بين الشاعر والمتلقي •

وفي ملاحظتنا التاريخية انّ لهذا البناء ثلاثة أنماط رئيسة : ـ

أولها : البناء الخليط الذي ينهض على عناصر مختلفة لاتجمعها وحــدة ظاهرة بارزة •

ثانيها : البناء المركب الـذي يجمع عناصر مختلفة في ترابط متنوع الوشائج خصب الصلات ، فتبدو القصيدة القائمة عليه منسجمة في معالمها متوافقة في ملامحها .

وثالثها : البناء الموحد الذي تتداخل عناصره وتتفاعل في قوام عضوي ، وتتجسد وحدة فكرية وفنية لا أنفصام بين أجزائها ولا تداعي يهز وجودها .

علة أختيار ثلاثة شعراء من هذا العصر : ــ

يزخر ديوان العرب قبـل الاسلام ويفيض بقصائـد : تنوعت أبنيتها ، وتلونت موضوعاتها ، وتشعبت عناصرها في خصوبة وحيوية . وهذه القصائد مهما أختلفت الآراء في كيفية روايتها وجمعها ــ تمثل المنبت الخصب المتسع الذي نجمت عنه قصائد العربية في مختلف العصور وشتى البيئات ، وطلعت عنها في رحاب صناعاتها وابداعها .

ويقين أن قصائد وصلت الينا على هذه الدرجة من السعة ــ يضيق عنها بحثنا ، ولا يقدر على الألمام بها ألماماً مفصلاً ، ومن هنا نرانا نختص بثلاثة شعراء من هـذا العصر أمتازت قصائدهـم بخصائص متميزة نبضت بهـا شخصياتهم في ظروف أمتهم العامة التي تأثروا بها وأثروا فيها : ــ

أول هؤلاء الشعراء امرؤ القيس الذي تميز في قصائده بذاتية لاهية خاضت به في تجاربه مع النساء ، فأستوت هذه التجارب مخاضاً في قصائـد الغزل ومقطعات النسيم وأبيات التشبيب . وثاني هؤلاء الشعراء : زهير بن أبي سلمى الـذي أملت عليه حكمته مواقف تمخضت عن تجارب عقليـة في شؤون الحياة ومبادىء الكون ، فأنتج لنا من الشعر الفكري قصائد تخوض في مسائل الحرب والسلام ، وتطرق موضوعات فلسفة الموت والحياة .

وثالثهم : النابغة الذبياني الذي وجد نفسه بحكـم ظروفه الخاصة وشؤون قبيلته على أبواب ملوك حكموا الناس وتولوا أمورهم ، فكانت

له مع هؤلاء الملوك تجارب ألزمته أن يمدح لهذا الغرض أو ذاك ويعتذر لهذه التعلة أو تلك •

وواضح أن أختيار هؤلاء الشعراء قد مكن بحثنا من دراسة الصورة الفنية في قصائد تشكل موضوعاتها العمود الفقري لقضايا الشعر ومسائله في كل زمانٍ ومكان ، ذلك لأن الشعر لابدَّ من أن يتغنى بالمرأة حباً وعشقاً ، ويبحث الحياة فكراً وعقيدة ، ويعالج الوجود رغبة ورهبة وهو في قدره هذا دأبه دائم وسعيه حثيث وتواصله قائم •

اذن فكيف كانت الصورة الفنية في شعر امرىء القيس شاعراً غزلاً محباً ؟ •

امرؤ القيس وتجربة الحب : ـ

ان ديوان امرىء القيس الذي وصل الينا يجمع بين دفتيه قصائد فنية في شؤون الحياة كافة ، وان كان موضوع الغزل يستأثر بجمهورها ، ويستوي نغماً رئيساً فيها •

وتأتي معلقته الشهيرة (قفانبكِ) في طليعة هاتيك القصائد تجسيداً لما أمتاز بهِ هذا الشاعر من تفنن في التصوير وصدق في التعبير ، فاذا هي في تلون موضوعاتها بناء مركب تتساوق أجزاؤه وتتكاتف لتؤدي عن تجربة موحدة في أصلها متماسكة في فروعها •

وفي رأينا ان بنائية هذه القصيدة المركبة تستوي شاهداً على صحة مذهبنا في فهم التجربة الشعرية عامة على أنها لاتعني الأنزواء في موضوع واحد والاقتصار على فكرة جزئية ، وانما تعني أنها تتقد لدافع محدد وتصدر عن ينبوع مؤطر ، ثم تهيج فتفيض وتستثير تجارب أخرى دفينة : تترى ذكريات اذا كانت قد تباعدت زمناً وغرضاً فانها تتواشج منتظمة في خيط فكري وشعوري دقيق يتجسد في ألوان الصورة الفنية والتقريرية وتتواثب الى المتلقين من خلال أبنية لغوية •

ومعلقة امرىء القيس هذه تبدو في ظاهرها مقاطع متناثرة تتحدث عن الديار والوله بالنساء والمغامرات الغرامية والصيد ووصف المطر وما الى ذلك من موضوعات متلونة ، بيد أنها في الوقت نفسه تتداخل هذه المقاطع مبتدئة من تجربة ماتلبث أن تمور وتتشعب في تواصل وتعاطف •

ومهما يكن فان صور هذه المعلقة بشتى أنواعها وأبنيتها تستوي صلـة وثقى بين امرىء القيس والذين يقرأون معلقته في أي زمان ومكان •

تصوير امرىء القيس في مشهد من الذلة :ـ

وتتجلى هـذه الحقيقة في أن شاعرنا يتكشف لنا في احـد منعطفات معلقته(١) متوجهاً الى امرأة بعينها اسمها فاطمة ويناجيها قائلاً : ـ

أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التدلّلِ
وان كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجْملي

ان الصورة التي يرسمها هـذا البيت تقريرية تخلو من أدوات البيان العربي التي تتفنن في نقل المشهد الى المتلقين بما لديهم من خبرة مخصوصة في هذا الباب ، ومع ذلك فان هذه الصورة تتحزم باللغة العربية التي رأيناها فنية في ألفاظها المعجمية وفي أبنيتها الأسلوبية ، وتستعمل الهمزة من بين أدوات النداء ، فتقرر أن المنادى فاطم قريبة من الشاعر تسمعه همساً وتدنو اليـه خطواً ، فيتخيل المتلقي : أن امرأ القيس يأخذ بتلابيبها في خلوة بناحية من خيام الحي •

وتمضي الفاظ البيت المصورة ، فتجسد لنا هذه المرأة معذبة لشاعرنا لاتجمل به ولا ترعوي : ـ

فلفظة مهلاً : أي رفقاً تـدل على أن الشاعر يضج بمـا يلقاه من عنت

---

(١) شرح المعلقات السبع : الزوزني ص ٢٢ .

وشدة ، فيتوسل من غير جدوى •

ولفظة التدلل التي تعني أن يثق الانسان بحب غيره اياه فيؤذبه على حسب ثقته به ـ تصور المرأة ممعنة في دلالها مستهترة في تعذيب من تعلق بها •

وهنا يتخيل المتلقي : أن فاطمة هذه لاتبالي بما تسمع ولا تلتفت الى ماترى ، بل ربما تزم شفتيها وتولي بوجهها ، فلا يبقى لشاعرنا الى الاسراف في ألتماس الرحمة فيسألها الرفق في الصرم والهجران • تأخذ صورة الشاعر هذه وما يتخيله المتلقي بشأن صاحبته مداها في صورة فنية تلتها مقررة : ـ

أغـركِ مني أن حبّك قاتلي

وانّكِ مهمـا تأمري آلقلب يفعلِ

فهذا البيت يستهل اسلوبه بالهمزة الاستفهامية التي خرجت في مدلولها اللغوي الى تقرير حالٍ متخلية عن طلب الجواب مجازاً •

وفي مذهبنا أن الهمزة الاستفهامية على الرغم من دلالتها هذه تتواصل مع تخيل المتلقي صورة فاطمة صامتة بكبرياء متجاهلة في تعنت ، وكأننا بهذه الأداة تلحف في أستنطاق المرأة وان كانت في دلالتها التصويرية ترسم للمتلقي صورة مقابلة من التشبيه المطلق تجسد حبها قاتلاً • والقاتل لفظة بمدلولها اللغوي تضم اليها أدوات القتل كافة المحسوسة وغـير المحسوسة ، فيكون للمتلقي حق تمثل حب هذه المرأة سيفاً أو دواءً دفيناً ، فيفهم نوعية هذا الحب في شراسة ووحشية • وآية ذلك ان امرأ القيس يتجسد لنا قبلاً تمتلكه فاطمة فتأمرهُ بما شاءت ، وليس لهُ في هذا الا أن يفعل مايؤمر به •

وصورة امرىء القيس هذه تتهادى الينا بديلة تابعة اذ أرتسمت بالمجاز المرسل الذي أعتمد على كلمة القلب النائبة مناب الجسم كله • فهاهنا القلب جزء يصور امرأ القيس كلاً ، وقد ذاب بعقله وارادته ومنزلته الاجتماعية ، وخرج قلباً ذليلاً بين يـدي فاطمة • يستوي صمت فاطمة على ذلك النحو

حقيقة ، اذ تتواصل مناجاة امرئ القيس وتوسلاته قائلة : ـ

وان تكُ قد ساءتك مني خليقةٌ

فسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ

فهاهنا يسلم لصاحبته بكل شيء ويرضى أن تكون قد ساءت منه خليقة على أن تحرره وتفك اساره •

ومسألة تحريره وفك اساره تتصور لنا في صورة بديلة لازمة رسمتها كلمتان رئيستان : ـ

اولاهما : كلمة الثياب التي تستوي في مدلولها استعارة تصريحية بمعنى القلب •

وثانيتهما : كلمة سُلّي وتنسُلِ التي مادتها المعجمية تعنى : (سقوط الريش والوبر والصوف والشعر) •

وهاتان الكلمتان فيما ترسمانِ تصوران امرأ القيس متعلقاً بناطمة في صورة مالاسبيل له الى التحرر الا بارادة ممن تقيده •

ومن هنا فان هذه الصورة البديلة اللازمة قد جرت على أسلوب الكناية عن صفة مخصوصة ـ على رأي بعض الشراح ـ وهي في الأحوال كلها تقرب الينا مافيه امرؤ القيس عبر الأزمان والبيئات مقيداً من غير حول وقوة : يتمنى التحرر مما فيه ولو كان تحرره في صورة من تجرد عن كل شيء وخسر كل شيء •

يتكامل المشهد بصوره تلك في خلفية المأساة وقاعدتها النفسية والشعورية قائلاً : ـ

ومـا ذرفت عيناكِ الا لتضربي

بسـهميكِ في أعشار قلبٍ مُقتّلِ

يثير الشاعر هنا حكايته مع فاطمة ، ويتحدث بصيغة الماضي عن ذرفها الدموع ، فيستحضر الصور السابقة التي مـرت بنا مبينة أن حبها قاتل وان قلبه أسير •

وكان المتلقي يريد أن يعرف ذلك القاتـل ماعسى أن يكون ، كما كان يريد أن يعرف مصير ذلك القلب العبد ، فتأتي الصورة الفنية التي يرسمها هذا البيت بديلة ، فاذا هي سهمان أحدهما بديل عن دمعها والثاني بديل عن عينها •

وما يصيبهما هذان السهمان هو قلب مقتل ذليل ، ومن هنا تفهم امـرأ القيس فيما يعانيه ، وتتمثل فاطمة فيما تقسو به وتصر عليه ، وذلك من خلال صور تقريرية وفنية تجري موحدة في نظامٍ شعوري متواصل •

الصورة الفنية وتبدل مشهد امرىء القيس : ـ

تروي لنا المعلقة بعد هذا المشـهد مشهداً اخر يصور لنا امرأ القيس متمكناً من امرأة أخرى ، فيبدو بطل قصة غرامية تستهل أحداثها راوية : ـ

وبيضةِ خدْرٍ لايُرامُ خباؤها

تمتعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعَجلِ

فهاهنا كلمة البيضة صورة بديلة مقارنة عن امرأة مصون في ستر وجمال على سبيل الاستعارة التصريحية ، ذلك لأن البيضة تستوي مشبهاً به للنساء من ثلاثة وجوه : احدها : الصحة والسلامـة عن الطمث ، والثاني الصيانة والستر ، والثالث : صفاء اللون ونقاؤه •

ومن خلال هذه الصورة البديلة المقارنة يفهم المتلقي : ان هذه المرأة عزيزة ليست بخراجة ولا ولاجة ، ومع ذلك فان امرأ القيس يمعن في تصويرها وتصوير نفسه ، فيتخيل المتلقي : ان امرأ القيس في هذا المشهد غيره في المشهد السابق ، اذ يلمسه هاهنا وهو يتمتع بهذه المرأة لاهياً في غير تعجل وتسرع •

والسؤال الذي يتبادر الينا عن بناء معلقة امرىء القيس في هذين المشهدين المتناقضين يستفسر قائلاً : واذن فما دور الصورة الفنية في تركيبية بناء المعلقة ؟ •

كان امرؤ القيس في المشهد الأول عبداً قتيلاً بين يدي فاطمة ، وهو هاهنا بطل متمكن من هذه البيضة المصون •

ان وجه البناء التركيبي بين هذين المشهدين من خلال الصورة الفنية ـ يبدو في الخيط العاطفي الذي تتواصل بحلقاته تجربة امرىء القيس في الحياة •

فامرؤ القيس ابن ملك ، وابن الملك لايقتات على لونٍ أوحد من التجارب ، والحياة برحابها وسعتها لاينغلق مسرحها على صورة فاطمة تلك ، وانما ينفرج عن أُخريات •

وهكذا فالمتلقي يستقبل باطمئنان مايرويه امرؤ القيس في هذا المشهد ، ويصدق مايرويه في جو شعوري مركب يجمع بين نموذجين من النساء في تركيبٍ عضوي ، كما يجمع أي جوٍ بين طقسين مختلفين في فصل من فصول السنة •

وأياً كان فان الصور التي رسمها امرؤ القيس عن المرأة قاتلة للرجل ومستسلمة له قد أضحت قوالب تمجها الحياة الاجتماعية في تجارب حقيقية ، ويرددها الشعراء أصالة وتقليداً ، وهي في الحالتين هاتين قد جسدت المرأة آلة حرب ومتاع •

ومن هنا رأينا قصائد الغزل تعج بهاتيك الصور في الأغلب ، كما رأينا بعض الشعراء يمعنون في ذم النساء(٢) ويرسمونهن في مشاهد مريرة •

وسوف (٣) نرى هذه المشاهد وتلك الصور بين يدي القرآن الكريم

---

(٢) لقد جمع ابو تمام من هذه القصائد ماصيره باباً من ابواب حماسته راجع ديوان الحماسة ج ٢ / ٥٦٤ الباب العاشر .

(٣) راجع هذا البحث .

في صدر الاسلام تحاول التجدد والأنفلات من أطرها العامة ، فتتعثر محاولتها في اتجاهات .

الفكر والصور الفنية : ـ

يوصف الشعر العربي قبل الاسلام بأنه (كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه) .

ومغزى هذا الوصف : أن الشعر العربي قد فتح قلبه في هذه الحقبة المبكرة من تاريخ نشأته وتطوره للأتجاهات الفكرية والموضوعات العقلية التي تمخضت عنها حياة الأمة العربية في معترك العلاقات القبلية والصراعات العقدية والتأملات الفلسفية .

ويصدق تاريخ الأدب العربي هذه الحقيقة ويؤكدها ، فيروي لنا أسماء شعراء أشتهروا في هذا المعترك وجرى شعرهم بألوانه من هؤلاء عروة ابن الورد الذي تزعم جماعة الصعاليك وكرس شعره لتجسيد طموحهم في تحقيق العدالة الاجتماعية ومنازلة الظلم والظالمين .

ومنهم الأفوه الأودي الذي تجرد لتأمل حقائق الوجود وتصويرها مبادىء في ترسيخ العلاقة العضوية بين الراعي والرعية والقائد والمقود .

ومنهم زهير بن ابي سلمى الذي احتلت أحداث أيامه بخيرها وشرها ، وأستخلص منها الحكمة منارة تهدي المختصمين وترشد الضالين الى شاطىء السلام الاجتماعي والأمن النفسي .

وغير هؤلاء وأولئك من الشعراء كثيرون في هذا المجال ، ومن هنا حمل الينا التراث العربي قصائد تمثل اتجاهات الفكر الأنساني في شتى القضايا الحيوية التي تنبض بها العصور في تطاولها عبر البيئات الانسانية .

والملاحظ أن هذه القصائد لم تكن نظراً عقلياً مجرداً ولم تكن فكراً

مقرراً ، بل كانت في معظمها فناً واعياً ينبع عن التجربة المحسوسة ويتخطى أفق الماديات ويعود صناعة جميلة هادفة .

زهير بن ابي سلمى وتواصل صوره الفنية عن الحرب والسلام : ـ

ومما يمثل الشعر العربي في نزعته هذه الشاعر زهير بن ابي سلمى الذي أشتهر برزانة عقله في الخصومات والتأمل في المعضلات ووضع قصائد الحوليات ، فكان بحق الحكيم المتفنن والفيلسوف المتزن .

ولعل معلقته المشهورة : (أمنْ أمّ أوفى دِمنةٌ لم تكلم) هي عطاؤه الذي ينبض بما تخصص فيه وعُرف به ، ذلك لأنها تلتئم في ألوان موضوعاتها بناءً فكرياً وفنياً مركباً .

ففي هذا البناء تطالعنا الرزانة في الحكم والوقار في العاطفة والايمان في الخير ، كما تطالعنا الصور الفنية نابضة بذلك كله في حبكة تجمع بين الخيال الشعري والوعي الفني .

ومما يدلل على ماتقرره خوضه في مسألة الحرب والسلام مستنكراً الحرب التي كانت من مظاهر الحياة في عصره وداعياً الى السلام الذي كان الناس يفتقدونه ويرغبون في أفتقاده لأنه كان يغلق باباً من ابواب الرزق اذا ماتحقق . اذن فمسألة الحرب والسلام بوجهيها هذين ـ تشكل معضلة فكرية ونفسية لايستطيع الشعر أن ينهض بعبئها من غير فن هادفٍ يعرف كيف يفهم الحياة ويدرك أنى تتحرك النفوس .

وكان هذا الشعر ثمرة عقل زهير بن ابي سلمى وفنه ، فلقد هداه عقله الى أتجاهات الفكر ، وأوحى اليه فنه الصور التي تجسد هذه الأتجاهات وتتغنى بها فناً معبراً .

فالحرب التي كادت تكون ضرورة أجتماعية لأكثر من سبب وتجارة

رابحة لما يزيد على علة واحدة صور شاعر جاهلي هذه العلل وتلك الأسباب سنناً للحياة وناموساً للوجود وقال : ــ

يغار علينا واترين فيشـــتفى
بنا ان أصبنا أو نغير عـلى وتـــر
بذاك قسمنا الدهر شطرين قسمةً
فما ينقضي الا ونحن عـلى شطر

أما زهير فقد صورها قائلاً : ــ

وما الحربُ الا ما علمتم وذقتمُ
ومــا هو عنها بالحديث المرجّم

فهذا الشاعر الحكيم ينبه مخاطبيه الى غـير ماهم فيه ، ويطرق بـاب عقولهم علماً ، ويهز مشاعرهم حساً ، وذلك بتقديم صورة عقلية وحسية فنية مقابلة تشبه الحرب باسم موصول مبهم هو (ما) ، وذلك في بناء من التشبيه المطلق الذي يتحد فيه المشبه في صورة المشبه بـه عن طريق اسلوب الحصر والقصر نفياً بـ (ما) وأستثناءً بـ (الا) •

ثم يحدد اسم الموصول المبهم نارة بالفعل (علم) مسنداً الى المخاطبين ، فتتصور الحرب معلومةً من معلومات القوم ، وكفى بهذه الصورة وسيلةً من وسائل اليقين الذي لاتحوم حوله الظنون ولا يقترب منه الريب اذ المعلومة أبنة العقل في تجاربــه اليومية الحقيقية وثمرة الفكر في ممارساته التأمليــة

الأبدية • وتارة اخرى يحدد أسم الموصول (ما) بالفعل (ذاق) مسنداً الى المخاطبين أيضاً ، فيتمثل اسم الموصول هذا مشبهاً به تتحدد نوعيته فيما يذاق بالحاسة الذائقة حلواً ومراً حاراً وبارداً وما الى ذلــك مما يسهم في تصوير الحرب على الاطلاق في صورة المعلومة عقلاً وفكراً وفي صورة المذاقة حساً وشعوراً • وعلى هذه القاعدة المطلقة يصور حديثه عن الحرب فيمــا

سيأتي القوم في هيئة مالا تحوم حوله الظنون وتهده الشكوك ، فحديثه مما ليس بمرجم •

والشاعر في صوره هـذه يطرق عقول مخاطبيه وقلوبهم برفق وتؤدة ، فلا يفرض على هـذه العقول والقلوب أي شيء غير ماعلمت وذاقت ، ثم يمعن في تفصيلات صورة الحرب في الجو النفسي ذاته ، ويقدم لهم مايكشف عن حقيقتها قائلاً : —

متى تبعثوهـا تبعثوها ذميمة
وتضرَ اذا ضر يتموهـا فتضرم

فهذه الحرب التي ليست سوى معلومـة من معلوماتهم ومذوقـة من مذوقاتهم اذا مابعثوها من مرقدها ، وأثاروها من مكمنها ، جاءتهم في صورة ذميمة • وهذه الصورة الذميمة تتجسد بمادة (ضرى وضرم) التي يحكي المعجم العربي معانيها قائلاً : —

الضرى : شدة الحرب وكذلك الضراوة والفعل ضري يضري والاضراء والتضرية الحمل عـلى الضراوة ، ضرمت النـار تضرم ضرمـاً واضطرمت وتضرمت : التهبت ، وأضرمتها وضرمتها : ألهبتها[٤] فالشاعر يستعير من هذه المادة المعجمية صورة فنية بديلة مقارنة عن الحرب تصور ويلاتها ناراً متقدة ملتهبة ، والنار المتقدة الملتهبة في ظهورها للعيان وبروزها للحواس — محسوسة ملموسة ، وهي في مساحـة الحاسة الذائقة أداة الطبخ لما يذاق مراً مريـراً وزقوماً كريهاً في طعمه ومذاقه •

اذن فالصورة البديلة المقارنة أخذت بفنيتها دور كلمة الحرب الحقيقية في اداء المعاني التي تجري بها وتؤدي عنها •

وتمضي هذه الصورة البديلة المقارنة في ألوان البيان العربي وتتنوع

(٤) راجع اساس البلاغة مادة ضرى .

فيما تحكي عن الحرب قائلة : ـــ

فتعرككم عرْكَ الرّحى بثفالها

وتلقحْ كِشافاً ثـم تُنْتج فتُتئم

فالحرب قد تصورت في آثارها المدمرة بصورة فاعل الفعل تعرك الذي جاء حدثه في صورة مقابلة مطلقة بناها المفعول المطلق المبين للنوع (عـرك الرحى) ، فاذا هذه الحرب تتناول أجسام القوم وتطؤها بأثقالها ، واذا هي في فعلها هذا رحى تطحن مايلقى اليها ، فلا تبقي ولا تذر •

وهذه الصورة المقابلة تستمد مقوماتها من واقع الحياة ، وتسلك هـذه المقاومات في الخيط الشعوري نفسه الذي برمه التعبيران السابقان (علمتم وذقتم) ، ذلك لأن عمل الرحى معلوم لـدى القوم ، وما تطحنه مذوق من المذوقات حبوباً وأدغالاً وبعد هذا ـــ تتجسد هذه المقومات اكثر فأكثر ، فاذا الحرب تلقح كشافاً في صورة تجسم ماتتكاثر آثاره وتتكاثف مسبباته ، وألفاظ هذه الصورة تحكي معانيها الحقيقية قائلة : ـــ

واللقح واللقاح حمل الولد ، يقال لقحت الناقة والالقاح جعلها كذلك ، الكشاف : أن تلقح النعجة في السنة مرتين(٥) ثم أن هذه الحرب التي تصورت في صورة بديلة عنها ناقة ملقحة مرتين في العام تنتج توأمين ، وهكذا تختفي الحرب لتعود في صورة معلومة محسوسة : أوَ مايعرف القوم مايلقح كشافاً ويحسون بما تنتج في هذا الضرب من اللقاح ؟ ! •

انهم لكذلك ، ومن هنا تمضي الصور الفنية في السياق نفسه ، وتقرر قائلة : ـــ

فتنتج لكم غلمان اشأم كلهـم

كأحمرِ عـادٍ ثـم ترضعْ فتفطم

(٥) المصدر السابق مادة لقح .

فهاهنا تستوي الحرب ولادة حقيقية ، بيد أن أولادها غلمان أشأمون لايمن فيهم ولا بركة تتمثل حالة هؤلاء الغلمان في صورة مقابلة تتحدد مساحة التشابه بينها وبين ماتصوره بما يروي التاريخ بشأن أحمر ثمود الذي هو عاقر الناقة ، واسمه قدار بن سالف الذي تعرفه العرب أشأم غلام في الوجود لما جرهُ على قومه من غضب السماء وانزل بهم من لعنات الحياة . وفي هذا الاطار الفني الموحد في صور معلومة محسوسة يتحزم الشاعر بفنه ، ويقتحم على القوم حصون عنادهم وكبريائهم ، ويستهزىء بهم قائلاً : ـ

فتُغلل لكم مالا تُغِلُّ لأهلها

قُرى بالعراقِ من قفيزٍ ودرهم

فالحرب المعلومة المذوقة في نتاجها ذاك أين هي مما تغله قرى العراق من دراهم تشترى بها الأرزاق وتكال بخيراتها القفائز ؟ ! وهكذا فالحرب شر كلها، واذن لابدَّ من السلام جنةً تطفيء جحيم الحرب وتزدهر بين القوم عراقاً يشتهر سواده مزارع من الغلال وحقولاً من الخيرات .

ومن يزرع هذه الجنة فيحرث أرضها ويبذر بذرها هو الممدوح الذي تخلد محامده في عالم الفكر والخير .

وعليه فالمعلقة لاتتمزق أوصالها ولا تنبتُّ أجزاؤها عندما تنتقل من ذم الحرب الى مدح حي من أحياء عبس ، وهجو من يضمر الحقد ويطوي كشحه على الضغينة قائله : ـ

لعمري لنعمَ الحيّ جرَّ عليهمُ

بما يُؤاتيهم حصينُ بنُ ضمضم

ففي هذا المنعطف منها تتواصل في تركيب بنائها مصورة الحياة العربية بشتى أتجاهاتها الفكرية في الشر والخير في الحرب والسلام في البر والعقوق ، وبذلك فالشعر العربي يستوي في هذا المضمار ملتزماً هادفاً ، وسنراه

كذلك[٦] بين يدي القرآن الكريم في صدر الاسلام يوم تطور الفكر العربي وتجسد عقيدة تجاوزت الجزيرة العربية بشيراً ونذيراً الى العالمين •

المديح والصنعة الشعرية : ـ

يلاحظ الباحث في ضوء الدراسات التاريخية والأدبية : ان الشاعر العربي قبل الاسلام ينتمي الى قبيلته ، ويعلق بصره برجالاتها شيوخاً وفرساناً ، وهو لذلك اذا ماتغنى بأمجاد هؤلاء الرجالات وأشاد بفعالهم اطراءً ومدحاً ـ يأتي شعره في هذا الباب عفو الخاطر وثمرة الموهبة • ومن هنا فان هذا الشعر يمتاز بصدق التجربة والصدق الفني ، وأن قصائده اذا ما أدرجت في غرض المديح وأجري عليها هذا المصطلح فان هذا المديح لايختلف عن أي غرض شعري فني أصيل •

ان هذه الملاحظة ـ من غير ريب ـ لايمكن أن تكون عامة تجري قاعدتها من غير شذوذ ـ كما لايمكن أن تكون شاملة تنسحب أذيالها على مراحل الشعر العربي في هذا العصر ، وتستوي حقيقة بين شعراء ماقبل الاسلام أجمعين ، فتاريخ هذا الشعر يسمي لنا شعراء صاغوا قصائد المديح تكسباً ، ودبجوها صنعة : ـ

من هؤلاء الشعراء الاعشى الكبير وحسان بن ثابت والنابغة الذبياني وسواهم •

ولعل النابغة الذبياني هو الذي يأتي في هذا المضمار مثالاً تستجيب قصائده لما نوهنا به ، ذلك لأنه قد نبغ في قول الشعر بعد أن تجاوز الأربعين من عمره فخمدت فيه عاطفة الشباب وطغى عليه صوت العقل ، كما أنه قد أتقن صناعة الشعر وتمرس بقواعده • وآية ذلك مايروى من أنه أستوى حكماً يحكم بين الشعراء بالسبق والجودة ويرضى الشعراء بحكومته • والى جانب

---

(٦) راجع هذا المبحث .

هذا دخل مع ملوك المناذرة في علاقات انكشفت عنه، واقفاً على باب أبي قابوس النعمان بن منذر يعتذر منه لذنب لـم يرتكبه ، ويزجي له المدائح أسراباً فأسراباً .

ان تفصيلات مانلخصه هنا عن شاعرنا ربّما لاتستقيم صحيحة غير موضوعة في نظر جهابذة التاريخ ونقاد السير ، بيد أنها في الأحوال جميعها لاتتمنع على الباحث عندما يستضيء بها في تحليل قصائد الشاعر في المديح ، اذ أن هذه القصائد تبدو صنعة شعرية لقحها العقل المجرب ونسجها التمرس المتدبر ، وعليه يستوي المديح في جنباتها صنعة شعرية ولا ينجم موهبة فطرية .

والصنعة الشعرية في غرض المديـح تأتي صورها الفنية محبوكة في أبنيتها اللغوية مبالغةً فيما تؤدي عنه ، وبدهي أن النصَ الشعري هو الفيصل في صحة مانقرره ونذهب اليه ، واذن فماذا يهدي الينا هذا النص الشعري ؟ .

النابغة الذبياني والصور المصطنعة في المديح : ـ

يدرج بعض رواة الشعر وسـدنته مطولة النابغة (يادار مية بالعلياء فالسندِ) في عداد المعلقات(٧) ويرونها مذهبة العرب قبل الاسلام .

ولسنا نريد أن ننازع القوم في هذا الأمر ، بيد أننا نرى بناءها ــ في ضوء مفهومنا عن الصورة الفنية ــ خليطاً يلملم الأفكار ويسردها في صنعة شعرية لاتنظمها صور فنية تتكاتف في نظام شعوري موحد ، ولا تجمعها تجربة صادقة تمتد على سعة واتساع من أصل يتفرع الى فروع .

فهذا البناء تتراكم سوقه من غير تماسك وتعلو طوابقه من غير تلاحم .

فهاهو جمهور أبيات القصيدة تسـهم في وصف الـديار ، وتتلعثم بالنسيب ، وتغرق في وصف الناقة وأهوال السفر ، ثم تهجر هذا كلـه في

(٧) راجع ديوان النابغة الذبياني ص ١٩ .

قفزة ، وتثب الى بيت يتخلص به من الاستهلال الى المقصد وهو المديح قائلة : ـ

فتلك تبلغني النعمان ، ان لـه
فضلاً على الناس في الادنى ، وفي البُعُدِ

فالسؤال الفني يتساءل : مابال الناقة ينساها صاحبها الشاعر وقد أسرف في وصفها وأراق فنه في نعتها ، فيكتفي بالاشارة اليها وسيلة يتوسل بها الى باب النعمان ؟ ! .

انها الصنعة الشعريـة التي نضجت قواعدها في بناء القصيد وارساء تقاليده في ساحة المديح ، وآية ذلك أن الشاعر لم يفعل مع النعمان فناً اكثر مما فعل فيما مضى : فهو يبدأ في مدحة قائلاً : ـ

ولا أرى فاعلاً ، في الناس « يشبهه »
ولا أُحاشي من الأقوام ، من أحدِ

فهاهنا مبالغة تقريرية ربما ترضي غرور الممدوح وتدغدغ كبرياءه ، بيد أنها لاتنتمي الى الفن صوراً ، ولا تصدر عن صدق التجربة موهبة . ودليل هذا أنه يندم على ابراز النعمان واحداً أحداً في فعالهِ ، ويتراجع عن قراره قائلاً : ـ

الا سليمان ، اذ قال الاله له :
قم في البرية ، فاحدُدها عن الفنَّد
وخيِّس الجن ! اني قد أذنت لهم
يبنون تدمر بالصُّفَّاح والعَمَد

فسليمان الملك ابن النبي داود الـذي أمره الالـه أن يقوم في الناس ويمنعهم عن الخطأ والذي ذلل الجن وبنى بهم مدينة تدمر في بادية الشام ـ هو الذي يشبه النعمان .

وهذا النمط من التشبيه ــ كما مرَّ بنا ــ يسميه البلاغيون التشبيه المقلوب ، لأنه شبه الأصل وهو سليمان الذي فاضت أخباره قبل ظهور الاسلام بالنعمان .

ويقين أننا لانبيح لبحثنا أن يرى هذا الشاهد صورة فنية مقابلة تجري في أنعكاسها وانقلابها على أساس عاطفة صادقة أباحت للشاعر أن يرى مالايراه الآخرون ، فاذا النعمان هو الأصل في فعاله وسليمان يشبهه فرعاً وتبعاً ، وانما نلزم بحثنا أن يحكم عليها بالصنعة الشعرية التي تستجيب لدواعي المديح ، فتسلم زمامها الى المبالغة غير الفنية التي تقودها الى مالا صلة له بالصور الفنية .

ويتجلى حكمنا هذا بمنعطف آخر من القصيدة أجهدت أبياته نفسها في تصوير كرم النعمان وسخاءه قائلة : ــ

فما الفُرات ، اذا جاشت غواربه ،
ترمي أواذيُّهُ العبرين بالزَّبدِ
يمُدُّهُ كلُّ وادٍ مُترعٍ ، لجبٍ
فيه رُكامٌ من الينبوتِ والخضَدِ
يظلُّ ، من خوفه ، الملاّحُ معتصماً
بالخيزُرانةِ ، بعد الاين والنَّجدِ
يوماً ، بأجود منه سيب نافـلةٍ
ولا يحولُ عطاءُ اليوم دون غَدِ

فهذه الأبيات تريد أن تقدم للمتلقي صورة عن عطاء النعمان وعطيته الزائدة وكرمه الذي لاينقطع ، بيد أنها أختنقت بالصنعة الشعرية ، فلم تصل الى ما أرادت ، اذ أنها نفت أن يكون نهر الفرات في المحصلة بالغاً مبلغ يدي ممدوحه ، وهو النهر الذي جاشت مياهه وتلاطمت أمواجه منتظمة الشاطئين بالزبد ، والذي يمد فيضه الوادي اللجب المنحدر اليه بقوة واندفاع والذي

يرتجف الملاح في سفينته بين تلاطم عبابه فيتمسك بالسكان لئلا تأتي عليه أمواج التيارات المتلاطمة .

فأي نمط من الصور تبنيه لغة هذه الأبيات المتفككة المتطاولة على غير ما يعرف عن القصيدة العربية من أستقلال أبياتها أبنية لغوية تتهادى منها الأفكار في تلاحم عاطفي تجسدها الصور الفنية ؟ .

قد يسترجع البلاغي قواعد أنماط التشبيه ويرى فيها لوناً من التشبيه الضمني الذي يلمح فيه المشبه والمشبه به لمحاً ، ويستنتج منه وجه الشبه أستنتاجاً ولكنه يرى : أن هذه الأبيات تنفي أن يكون نهر الفرات في فيضه مثل كرم الممدوح ، لذلك فليس لهذا البلاغي الا أن يرجع الأمر برمته الى الصنعة الشعرية التي تتحزم بالمبالغة وتبني من الأساليب ماشوهه التعقيد ويمزقه الاستطراد .

وأياً كان فان غرض المديح العربي قد فتح عينيه تحت خيمة هذه الصنعة الشعرية وتحددت نظراته في مسار التكسب عصراً اثر عصر حتى قامت له سوق رائجة اذا كانت تدر على القائمين عليها مالاً كثيراً ، فانها لم تحمل في معارضها صوراً فنية أصيلة في الغالب .

الفصل الثاني

الصور الفنية بين يدي القرآن الكريم : ــ

مما لامراء فيــه : أن الصور الفنية بشتى أضربها وأنماطها ومختلف أبنيتها اللغوية قد ترسخت(١) في الشعر العربي قبــل الاسلام ، واســتمدت مادتها من اللغة العربية التي نزل القرآن الكريم بها •

وقد تجلت هذه الحقيقة في الشواهد التي حللنا في ضوئها هاتيــك الصور ، وحرصنا على أن تــكون لشعراء جاهليين ، كما تجلت في اغراض الغزل والاتجاهات الفكرية والمديح من دواوين شعراء ذلك العصر البارزين امرىء القيس وزهير بن ابي سلمى والنابغة الذبياني •

وعليه فمسيرة الصور الشعرية العربية بأشكالها الفنية ومضامينها الذاتية والفكرية قد أستوت تراثاً قبل نزول القرآن الكريم : لها سننها وتقاليدهــا كاملة ناضجة ، مما وجد بحثنا نفسه يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فكيف كانت هذه الصور بين يدي هذا الكتاب العزيز ؟ وانّى أتجهت خطواتها ؟ •

لغة القرآن الكريم والصور الفنية في الشعر الموروث : ــ

لقد تولت في زوايا النســيان فكرة تاريخية ونقدية كانت تزعــم : أن القرآن الكريم قد ناصب الشعر العربي العداوة لذاته ، وسدّ أمامه أبواب الحياة الاسلامية ، ورآه نزعاً من نزعات الشــيطان • وقد تقرر مصير هذه الفكرة قبالة أسئلة أنكارية أخذت بتلابيبها ، وأثارت في وجهها عاصفة الافحام

(١) راجع الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام واثر البيئه فيها .

مقررة : ألم ينزل القرآن الكريم باللغة العربية وعلى وفق أساليب هذه اللغة ؟! ألم تكن شواهد الشعر العربي قبل الاسـلام وديوانه القومي الموروث ملاذ الناس والعلماء المسلمين في فهم القرآن الكريم بلاغة وفي تفسير آيه الكريمات لغة ومضموناً ؟ ! ألم تكن الأمة العربية بما تمتلك من فكرٍ وفنٍ مؤهلة قبل الاسلام لتحمل رسالة القرآن الكريم على أكتاف ذوائب من فهرٍ وأخوتهـم من الأنصار والسير بها الى العالمين بعد ما أقروا بمبادئها في جزيرتهم ؟ ! .

ان هذه الاسئلة قد وجدت لها أجوبتها العلمية في حقائق تاريخية منها : أن الرسول الكريم قد أتخذ طائفة من الشعراء المؤمنين مدافعين عن الاسلام في ضوء آيات بينات(٢) لم تنكر الشعر لأنه شعر وانما صنفت أصحابها على وفق مقاييس فكرية وفنية عـلى طائفتين : طائفة الشعراء المذمومين الذيـن يتبعهم الغواة ويهيمون في كل وادٍ ويقولون مالا يفعلون ، وطائفة الشـعراء الممدوحين الذين يؤمنون ويعملون الصالحات ويذكرون الله كثيراً وينتصرون على من ظلمهم .

ومنها أن القرآن الكريم قد نص في مواضع كثيرة منه على أنه عربي ، وأنه نزل بلسانٍ عربي مبين غير ملتفت بذلك الى مايزعم المؤرخون من أن العرب كانوا يتكلمون قبل الاسلام بلغة عدنانٍ هنا وبلغة قحطان هناك ، وأن لسانَ حمير وأقاصي اليمن لـم تكن عربيته كعربيتنا ، فتأكد ـ على هذا الأساس القرآني الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ـ ان لغة الأمة العربية كانت موحدة قبل نزول القرآن وان هذه اللغة الموحدة أصبحت وسيلة اعظم كتابٍ قومي وانساني لأثبات اعجازهِ وقيادة الناس أجمعين الى سعادة الدنيا والآخرة .

ومنها أن علماء اللغة العربية والبلاغة والشعراء المبدعين قد وجـدوا في الشعر العربي قبل الاسلام وفي آي الذكر الحكيم معاً شواهدهم في علوم

(٢) راجع سورة الشعراء الايات ٢٢٤ ـ ٢٢٧ .

العربية ، فعبدالله بن عباس قد أجاب عن مسائل نافع بن أزرق الذي ألتمس وجود ألفاظ قرآنية في الشعر الجاهلي بايراد شواهد من هذا الشعر ترسخت فيها مدلولات ألفاظ قرآنية ، وأبو عبيدة قد بسط في مقدمة كتابه مجاز القرآن طرائف المجاز في الشعر العربي الجاهلي وأورد من آي الذكر الحكيم نصوصاً جرت بهذا المجاز ، وعبدالله بن المعتز قد رأى أن فنون البديع ومحاسنه التي أفرط فيها نفر من الشعراء قد ترسخت في القرآن الكريم وأحاديث الرسول الكريم وفي شعر ماقبل الاسلام •

لاتعني هذه الحقائق وغيرها : أن الأمة العربية وما أمتلكت قبل الاسلام لم يكن عليها أن تتغير في فكرها وفي شعرها بين يدي القرآن الكريم ، ذلك لأن هذا الكتاب العزيز في تواصل لغته مع لغة هذه الأمة واقراره خيرها وبعثه دين ابراهيم حنيفاً وما الى ذلك ـ قد جاء بما هو جديد من المبادىء العقدية والقيم الأخلاقية والنزعة الانسانية ، كما جاء باسلوب فني معجز أدى عن هذا كله وأثار مواقف فكرية وفنية في لونٍ من الصراع تكشف عن ابناء الأمة العربية طوائف : تنوعت أتجاهاتها بين أتجاه مؤمن واتجاهٍ كافرٍ واتجاهٍ مشرك واتجاه منافق وغيرها مما تفرزها الحياة دائماً عندما تتعرض لماهو جديد •

والسؤال الذي نلملم به نواحي هذا الجديد في أتون ذلك الصراع يستفسر عما آلت اليه الصور الشعرية الموروثة من عصر ماقبل ظهور الاسلام ؟ وكيف أصبحت عليه بين يدي القرآن الكريم الذي كان له ماكان في ميدان الفكر والفن التعبيري ؟ •

ان طبيعة بحثنا في توجهه العام وفي وقفته عند الصور الفنية في أغراض شعرية ذاتية وفكرية ـ تقتضي أن نجيب عن هذا السؤال في محورين رئيسين : هما محور التحدث عن المرأة نسيباً وتشبيباً وغزلاً ، والخوض في القضايا العقدية مبدءاً والتزاماً •

الصور القرآنية والمرأة : ــ

مما ينبغي دفعه هنا ــ قبل كل شيء أننا لانذهب الى أن في القــرآن الكريم غزلاً وتشبيباً ، ومــع ذلك فــان الباحث المتثبت يــدرك من تتبع موضوعات آي الذكر الحكيم ومضامينها : ان القرآن الكريم كتاب الحياة الدنيا والأخرة ، ومن هنا فان هذا الكتاب العزيز قد تناول المرأة في مواضع عدة من سوره البينات ، وتحدث عنها في شتى شؤونها ومختلف قضاياها .

وقد لاحظ هذه الحقيقة الدكتور زكي مبارك في جانبها العاطفي المحض وأدى عنها بتوجه نقدي تقليدي بقوله : (نجدُ في النثر لأقدم عهوده نماذج غزلية كالذي وقع في القرآن وصفاً للحور والولدان نحو « وحور عين كامثال اللؤلؤ المكنون » ونحو « ويطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين » وكما جاء في سورة الواقعة « انا انشأناهنَّ انشاءاً فجعلناهن أبكاراً عرباً اترابا » فهذه كلها أوصاف تدخل في باب النسيب)[٣] .

ويقين أن الرجل حين يستعمل مصطلح الغزل ومصطلح النسيب بين آي الذكر الحكيم في هذا الموضوع وفي هذا المضمون يستضيء بالنقد الأدبي التقليدي في مقاييسه ، ويستند الى معاييره غير مدرك مالهذه الآيات الكريمات وما جرى مجراها من خصوصية متميزة .

وقد درسنا[٤] هــذه الخصوصية في شــتى قضايا المــرأة الانسانية والاجتماعية والعاطفية ، فقررنا : أن القرآن الكريم قد أعتمد عــلى الصور الفنية في نسخ النظرة الجاهلية الى المرأة متاعاً وشيطانة ، ودخل بهذا في مسعى فكرى وفني لتغيير مافي نفوس الرجال عامة والشعراء خاصة في هذا الباب .

ومما نؤكدهُ هنا : أن القرآن الكريم قد عرض أنماطاً من سلوك النساء

---

(٣) النثر الفني في القرن الرابع الهجري ج ١ / ١٤٧ .
(٤) راجع كتابنا قضايا المرأة بين آيات قرآنية واتجاهات شعرية ص ١٣ .

تنوعت بين الصلاح والطهر والايمان[٥] وبين مايقف على النقيض من هـذا كله[٦] ، مما يحق لنا أن نستنتج مطمئنين : أن آي الذكر الحكيم لم تدع الى هجر موضوع المرأة في جوانبه الذاتية ولم ينبذه ظهرياً ، فأتاح بذلك للشعر العربي المجـال رحباً ليواصل التعبير بمضمونٍ هادفٍ ملتزم وبصور فنية جديدة تلائم هذا المضمون وتجسد عواطف الشعراء وأنفعالاتهم ازاء المرأة زوجاً وحبيبة •

وقد نحتاج الى شاهد من آي الذكر الحكيم تحدث عن نمط من سلوك النساء ربما يتحرج عن تصويره هذا الشـاعر أو ذاك لهذه التعله أو تلك ، فنورد هذا الشاهد من قصة يوسف مع زليخا امرأة العزيز •

فمعروف ان القرآن الكريم أورد هذه القصة خلال رواية الأحداث التي جرت ليوسف مع أخوته ، فبعد أن ألتقطته السيارة وابتاعه عزيز مصر وخلفه في بيته ، وجد نفسه مع امرأة شيطانية في هواها ماكرة في سلوكها ، فجسد القرآن الكريم هذا السلوك وذاك الهوى بقوله تعالى : « وراودته التي هي في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبواب وقالت هَيْتَ لك قال معاذَ الله انـه ربي احسنَ مثواي انه لايُفلح الظالمون »[٧] •

فهاهنا تتجسد هذه المـرأة بغريزتها غير المحتشمة على أشد ماتكون الغريزة ، بيد أن القرآن الكريم قد تلطف في تصويرها بعبارات أدت عن واقع الحال في صور فنية لا تخدش السمع ولا تثير الحرج • فقد أخذت بتلابيبه في خلوة ببيتها ، وخادعته عن نفسه وتحملت لمواقعته اياها •

فصور القرآن الكريم هذا كله بالفعل (راود) ، وهو مزيد من الفعل الثلاثي : راد يرود ، بمعنى جاء وذهب ، فأستوى هـذا الفعل صورة فنية

---

(٥) راجع سورة مريم الايات ١٦ ــ ٣٣ .
(٦) راجع سورة يوسف الايات ٢٣ ــ ٣٤ .
(٧) سورة يوسف الآية ٢٣ .

تنبض بما يدر عمن ينهض به حقيقة وتتسع لبيان حال تلك المرأة التي تعتمل نيران الرغبة في داخلها فتحوم حول صاحبها في جيئة وذهاب كما لو كانت محمومة من غير ارادة •

وتمتد هذه الصورة الفنية وتتواصل مع صورة بديلة لازمة في عبارة (وغلّقت الأبواب) التي هي كناية عما أرادت المرأة من سوء وتجسيد للتنفيس عن رغبتها •

وفي هذه اللحظة الحرجة من الحدث الذي يرافقه مايرافقه من الحركات والأصوات تأتي عبارة (هيت لك) لتكمل الصورتين السابقتين ، وتضع الخطوط والألوان الضرورية لأستكمال المشهد المرعب •

والمفسرون في تأويل هذه العبارة وتفسيرها يذهبون الى أن معناها هو (تهيأت) أي أعدت نفسها لما تريد والمشهد بهذه الصور الفنية تتضح تفاصيله للمتلقي ، فيرى معاينة ويسمع مسامعة ماكان يجري وراء تلك الأبواب المغلقة •

ان ملامح موقف يوسف في ذلك المشهد تتراءى لنا ، وهو يعوذ بالله الذي أحسن مثواه والذي لايفلح الظالمون بين يديه •

ويبدو أن الحدث كان أقوى من النفس الآدمية ، وقد تجسد هذا في قوله تعالى (ولقد هَمَّتْ به وهمَّ بها لولا أن رأى بُرهانَ ربهِ كذلك لنصرف عنهُ ألسوءَ والفَحشاءَ انهُ مِن عبادنا المخلصين)(٨) •

فالحدث في هذه الاية الكريمة يوشك أن يقع ، وقد صور هذا القرآن الكريم بمادة (همَّ) التي معناها اللغوي (قصد وعزم) ، ومدلولها التصويري في سياق المشهد يتجاوز ذلك مقرراً : أنه (همت بمخالطته وهم بمخالطتها) •

وهذا المدلول من خلال تلك المادة البريئة في أتساع معناها اللغوي يومض بأبعاد الحدث السيء كله ، بيد أن هذه الأبعاد تنقشع من جانب

---

(٨) سورة يوسف الآية ٢٤ .

يوسف كما تنقشع الغمامة امام الشمس ، اذ رأى برهان ربه . وهذه الرؤية في مذهبنا صورة فنية قرآنية تجسد لنا ارادة الله تعالى في دفع السوء والفحشاء عن عباده الصالحين ، وهي بألفاظها : (رأى) البصرية و (برهان) مضافاً الى الرب العظيم ـ تفتح على ماوراء الأبواب المغلقة نور الهداية : فاذا هذا النور يسري في ظلمة المشهد الرهيب ليزول ويحل محلهُ مشهد أخر صوره قوله تعالى : (واستبقا البابَ وقدّتْ قميصهُ من دُبرٍ وألفيا سيّدَها لدا البابِ قالت ماجزاءُ من أرادَ باهلِكَ سوءاً الا أن يُسجنَ أو عذابٌ اليم)[٩] .

فهذا المشهد يستهل القرآن الكريم وقائعه بالفعل (أستبق) مسنداً الى المرأة والى يوسف معاً ، فاذا كلاهما يتبادران ويتسابقان الى الباب ، فيبدوان في صورة صراع مرير تتبين غاية كل واحد منهما في صورة بديلة لازمة رسمتها عبارة « وقدتْ قميصَهُ من دُبُرٍ » ، فتجسد لنا هذه الصورة يوسف وهو ينفر منها مسرعاً يريد الباب ليخرج ، وهي تغذّ الخطا وراءه لتلحق به اصراراً على ارتكاب الجريمة .

وتصبح هذه الصورة البديلة اللازمة البرهان على براءة نبي الله وادانة المرأة .

فالمعنى اللغوي الصريح لعبارة الصورة : هو أنها قد أجتذبته من خلفه فانقدّ ، أي انشق قميصه حين هرب منها الى الباب وتبعته تمنعه .

اذن فهي الجانية وهو البرىء ، وتتضح هذه الحقيقة في عيني العزيز الذي تصوره عبارة (وألفيا سيدها لدى الباب) .

فالمشهد بصخبه وشدّه وجذبه يضم اليه البعل ويجسدهُ مذهولاً لايأتي حراكاً .

(٩) سورة يوسف الآية ٢٥ .

وتستغل المرأة حال بعلها فتسمعه من القول مايدين البريء ويحكم عليه ، ولكن القرآن الكريم يعتمد على الصورة الفنية البديلة اللازمة التي تجسد مدلولاتها البصرية العيانية المحسوسة ألفاظ : (قد والقميص ومن دبر) ، فيعدل كفة ميزان الحكم في حوار منطقي يديره قوله تعالى : (قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهدٌ من أهلها ان كان قميصُهُ قدَّ من قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وهو من الكاذبين×وان كان قميصُهُ قُدَّ من دُبُرٍ فكذبتْ وهو من الصادقين×فلما رأى قميصهُ قُدَّ من دُبُرٍ قال انَّهُ من كيدِكُنَّ انَّ كيدَكُنَّ عظيم×يوسف اعْرِضْ عن هذا واستغفري لذَنبِكِ انكِ كنتِ من الخاطئين×)[١٠] .

فالقرآن الكريم يكتفي بصورة قميص يوسف لأظهار الحق لصالحه وابراز الخطيئة في سلوك المرأة وينهي مشاهد الحدث في الاسرة : فاذا يوسف يكتم ماجرى له من جانبه ، ولكنَّ فضاعة الحد تتسلل الى المدينة وتفشو ويصور القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى : (وقال نسوة في المدينة امرأةُ العزيز تراودُ فتاها عن نفسه قد شغفها حباً انّانراها في ضلالٍ مبين×فلما سمعت بمكرهِنَّ أرسلت اليهنَّ واعتدتْ لهنَّ مُتَّكأً واتت كل واحدةٍ منهنَّ سكيناً وقالت اخرج عليهنَّ فلما رأينهُ اكبرنَهُ وقطعنَ ايديَهُنَّ وقلْنَ حاش لله ماهذا بشراً ان هذا الا ملك كريم×قالت فذالكنَّ الذي لمتُنني فيه ولقدْ راودتُهُ عن نفسه فاستعصم ولئن لم يفعل ما آمُرُهُ ليسجننَّ وليكوناً من الصاغرين)[١١] .

ففي هذه الايات الكريمات تتلقى مشهد مقالة النسوة ومكرهن وماجرى به حديثهن بشأن فضيحة امرأة العزيز ، كما تتلقى غيض هذه المرأة على صواحبها ، فاذا خلفية هذا كله وتفاصيله تجري في صور فنية أستطاعت أن تؤدي واجبها في براعة ومهارة .

---

(١٠) سورة يوسف الايات ٢٦ / ٢٧ / ٢٨ /٢٩ .
(١١) سورة يوسف الايات ٣٠ ، ٣١ / ٣٢ .

ويقين أن هؤلاء النسوة قد قسون في تعابيرهن ، بيد ان القرآن الكريم قد عبر عن هذه القساوة برقة شفافة تنم على ما وراءها • ودليل هذا يتجلي في الصورة التي جسدها قولهنّ (امرأة العزيز تراودُ فتاها عن نفسه) •

فهذا القول على الرغم من ظلال مدلولاته يعبر بألفاظ معانيه الحقيقية فتستقبلها الاذن بسهولة ويسر •

وقولهن (قد شغفها حباً) لايتجاوز في مدلول صورته الفنية بيان أن حبه قد ملك قلبها ، وان كان معناه اللغوي يتجاوز ذلك اذ يعني أن حبه قد خرق شغاف قلبها حتى وصل الى الفؤاد والشغاف في المعجم العربي : حجاب القلب •

وتتواصل صور المشهد فتأتي عبارة (مكرهِنّ) لتصور أولئك النسوة في هيئة من تفيض ألسنتهنّ أغتياباً وسوء قالة ، وتنتقم المرأة منهنّ ، فيتصور أنتقامها في صورتين فنيتين بديلتين لازمتين : ــ

اولاهما : جسدتها عبارة (اعتدت لهنّ متكأ) ، ومعناها اللغوي هو اعداد مايتكئن عليه من نمارق ، ومدلولهـا الفني كناية عن اعداد الطعـام وتقديمه للضيفان لأن من تدعوه ليطعم عندك اتخذت له تكأة يتكيء عليها •

وثانيتهما : تتصل بالصورة الفنية الأولى ، ورسمها تعبير :(واتت كل واحدة منهن سكيناً) •

والصورتان تلتقيان في نهاية المشهد ، فاذا أولئك النسوة اللائي أخذن على امرأة العزيز سوء التصرف يقعن فيما هو شر مما وقعت فيه ، فاذاهنّ ذاهلات عن أنفسهن لدى رؤية يوسف ويتجسد هذا الذهول في صورةٍ فنية لازمة أدت عنها عبارة (وقطعنّ أيديهنّ) أي جرحنها •

واياً كان فهـذه الصور القرآنية تتجاوز جمعاء مايؤدي عما ينـدى لهـا جبين المتلقي اذا ما ألتمسه في عبارات بعض المفسرين وأحاديث الرواة

الذين حكى الزمخشري طائفة منها ملتمسة تفاصيل : المراودة ، وتغليق الأبواب ، والانكشاف ، وقصد المباشرة ، وظهور البرهان الذي منع يوسف عن الوقوع في الخطيئة ، وكيفية الأستباق ، وما جرى بالمدينة من القال والقيل ، وجمع اربعين امرأة لاقامة الحجة عليهن بظهور يوسف لهن ، وما الى ذلك مما لابدَّ منه في تصوير حدثٍ من هذا القبيل بقلم كاتب قصة وفي نظم شاعر لم يتهذب طبعهما بفن القرآن الكريم ، ولم تستقم نظرتهما الى المرأة تحت ظلال الدين الحنيف •

ان التجربة القرآنية هذه في تصوير نمطٍ من سلوك امرأة لاتخلو منه الحياة الدنيا على الأطلاق ـ قد رسخت سنة مبتكرة للأدب العربي ، وأرست أمام الأدباء منارات الهدى في صياغة الصور الفنية للتعبير عن أي أمرٍ يتعلق بالمرأة ويخص سلوكها انسانة يلتقيها الرجل بحكم عوامل حيوية لانضوب لها ماتعاقب الليل والنهار على الأرض •

واذا تذكرنا آياتٍ آخر في هذا الباب ضمها القرآن الكريم بين دفتيه تمكنا أن نقر مطمئنين : ان هذا الكتاب العزيز لم يتحاشَ ذكر المرأة وأنه قد ارسى مبادىء وقيماً ومعايير فكرية ونفسية واجتماعية وجمالية ، تعبيرية ، جديدة في هذا الذكر الذي وجد سبيله الينا في صور فنية مبتدعة ومبتكرة •

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : أين كان شعراء صدر الاسلام من هذا كله وهم يتغزلون ويشببون وينسبون بالمرأة ؟ •

الشعراء المخضرمون ومحاور صورهم الفنية في الغزل : ـ

مما لاريب فيه ان شعراء صدر الاسلام كانوا مخضرمين في جمهورهم : عاشوا ردحاً من الزمن في العصر الجاهلي ، وامتدت بهم الحياة بين يدي القرآن الكريم •

وهذا يعني أنهم كانوا على صلة وثيقة بالشعر العربي قبل الاسلام في

تناول المرأة ، وأن مخيلتهم قد تشبعت بهذا الشعر مضموناً وصوراً فنية •

وعليه فاننا نتوقع لوناً من الصراع يعتمل في نفوس هؤلاء الشعراء وقلوبهم ، فاذا هم في شدّ وارخاء وفي جذب وأنفلات • وتتجلى هذه الحقيقة في الصور الفنية التي فاضت بها قصائدهم الغزلية وجرت على مدلولاتها مقطعاتهم •

وفي دراستنا الاستقرائية : ان هذه الصور قد جرت في ثلاثة محـاور رئيسة : ـ

اولها : محور الصور الفنية الجاهلية بناء ومدلولاً : ـ

ان هذه الصور قد أحتفظت بمنبعها في النظر الى المرأة متاعاً ، وأستقبالها في هيئة مادية من المظاهر الجمالية ، والتألـم بحبها عذاباً وتجسيد مفاتنها آلات قتالٍ •

وكأننا بهذهِ الصور في محورها هذا لم يمسها نور القرآن ، ولم تهذبها آي الذكر الحكيم في الحديث عن المرأة ، وانما تواصلت ثماراً لمخيلات شعرية موروثة •

وتتجلى هذه الصور في مطالع غزلية تقليدية من أبنية قصائد في المدح والفخر نظمها شعراء مخضرمون : نذكر منهم كعب بن زهير الذي وقعت له حادثة مع الرسول الكريم (ص) ـ كما يذكر الرواة ـ فأهدر دمه وتوارى عن المسلمين ردحاً من الزمن ، وضاقت بـه الأرض على سعتها ، فتسلل من مكمنه الى الرسول الكريم (ص) حامـلاً اليه قصيدة في مدحه ومـدح أصحابـه •

تقتضي تفاصيل هـذه الحادثـة أن يتخلص الشاعر في أتون حالتـه النفسية مما ليس من الاسلام في شيء ، ويحرر مخيلته من قيود ماكان فيـه قبل الاسلام فكراً وفناً ولكننا لانقع في مطلع قصيدته الغزلية على ماينبض بما آل اليه تائباً من ذنوبه ملتمساً الغفران من الرسول الكريـم (ص) لاهجاً

بالدين الجديد الذي دخل فيــه لسبب أو لآخر ، فهو يستهل هــذا المطلع بقوله[١٢] : ـــ

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
متيم اثرهــا لـــم يجــز مكبول

فالشاعر في صور هذا البيت الفنية ينسج على منوال جمهور الشعراء الجاهليين في تصور محبوبته (سعاد) : فهذه الحبيبة قد فارقته ، ويبدو بين يدي هذا الفراق في صورة فنية بديلة تابعة تبنيها كلمة القلب التي أدى بهــا عن نفسه كلها جزءاً ، فاذا هو قلب فارقــه العقل وهجرته الحكمة فأستوى مخبولاً متيماً تكبله ماشاء الله من القيود عــبداً يلهث وراء التي بانت عنهُ وفارقته .

ويقين أننا تتذكر ازاء هــذه الصورة الفنية البديلة التابعة قلب امرىء القيس الذي ألتقيناهُ فيما مضى[١٣] جزءاً من كل ، ولمسناه عبداً لفاطمة تأمره بما تشاء ويفعل ما تأمره به .

اذن فأين شاعرنا كعب بن زهير في هذا كله من آي الذكر الحكيم التي تصور النساء مخلوقات من انفس الرجال وقــد نمت بينهن وبينهم شــجرة المودة والرحمة ؟[١٤] .

اذا كان كعب بن زهير لــم يكن قد قرأ هذه الآيات الكريمات ، ولــم تغتسل بنورها نفسه ، ولم تتغير في رحابها مخيلته الم يكن في رهبة من موقفه بين يدي الرسول الكريم (ص) في مسجده الطاهر ؟ !

ان هذا التساؤل ربما يبدو سهماً من قوس المنطق الذي يقيس الأمور

---

(١٢) ديوان كعب بن زهير شرح السكري ص ٦ .
(١٣) راجع هذا البحث .
(١٤) راجع هذا البحث .

بدقة العقل ونظر الفكر ، ومع ذلك فانه ألتفاتة الى حقيقة تؤكد : أن مخيلة الشاعر المخضرم لم تمتلك قدرة الانقلاب على مقوماتها الحسية والشعورية والمادية بين ليلة وضحاها ، فمضت على هـذا النحو في صناعة بضاعة بارت تجارتها في صدر الاسلام .

وأياً كان فان كعب بن زهير قد مضى في هذا المحور من الصور الفنية ، ورسم مفاتن جمال حبيبته قائلاً : —

وما سعاد غداة البين اذ رحلوا

الا أغن غضيض الطـرف مكحول

فهاهنا صور تقريرية تومىء الى عذوبة الصوت (أغن) ، وتلم بالعين غضيضاً طرفها .

وقد تكون هـذه الصور التقريرية محتشمة في مدلولاتها بريئة عمـا يؤذي سمع الرسول الكريم والمؤمنين الذين تلقوها ، بيد أنها اذا ما أدرجناها فيما بعدها من صور تعكر لونها ، ذلك أن الشاعر قد نسي نفسه وأنفلت منه زمام وعيه الفني ، وأرتد الى المخيلة الجاهلية وأقترض منها صوراً فنية غير جديدة وقال(١٥) : —

تجلو عوارض ذي ظلم اذا أبتسمت

كأنـهُ منهل بالـراح معلول

فعوارضها في حالة أبتسامتها تنكشف في صورةٍ مقابلةٍ مقيدة بأداة التشبيه كـأن ، فتتمثل لنـا منهلاً يخالطه الـراح ، وتفيض منه الخمرة .

وهذه الصورة المقابلة في بنائها ومدلولها تتمرد على كل ماهو قرآني ، وتمضي في منحاها الجاهلي فكراً وذوقاً .

---

(١٥) ديوان كعب بن زهير ص ٧ .

والظاهر أن شاعرنا قد ركبه شيطان الشعر ، وأنطلق يتحدث عن هذه المرأة بما لا يحمد خلةً ولا يرتضى سلوكاً : ـــ

ياويحهـا خلـة لوأنها صدقت
ماوعـدت أو لو أن النصح مقبول

لكنها خلة قدسيط من دمهـــا
فجع وولـــع واخلاق وتبديـــل

فما تدوم على حال تكون بهـا
كمـــا تلون في أثوابهـــا الغول

وماتمسك بالوصل الذيزعمت
الا كما تمســـك المـاء الغرابيل

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً
ومـا مواعيدهـــا الا الأباطيل

فهي في هذا المشهد ترسمها الصور الفنية امرأة كذوب خالط الخلف دمها : تعد ولا تنجز ما تعد ، وتمني بالوصل ، ثم توقد نيران الهجر •

والصور التي تنقل لنا خلة هذه المرأة واخلاقها صور مقابلة في أبنيتها ، وتعابير قدرية في مفاهيمها ، فسلوكها طبع في دمهـا ، وقلق مواقفها وتقلب حالها يتمثلان في تقابل مع صورة تلون الغول فجاءة واذاءً ، وقطعها حبال الوصل يتجسد هباءً منثوراً في صورة مقابلة ترسخ في العرف غربالاً لايمسك مايودع فيه ماءً سائلاً •

ومثلها في هذا كله يتشخص لنا في صورة مواعيد عرقوب الذي شاعت سيرته خلفاً ومماطلة وباطلاً •

اذن فصور مطلع هذه القصيدة التي أقترن أسمها ببردة الرسول الكريم (ص) لم تتعطر برائحة هذه البردة ، ولم تنزع عن جوها الفكري والنفسي ،

بل مضت في مسار ترسخت شعابه قبل الاسلام وتفرقت في مخيلة الشعراء تقليداً : يتمنعُ على التغيير ويتحصن من التطور •

وثانيها : محور الصور الفنية القرآنية لفظاً : —

وهي الصور التي يقتبس الشاعر المخضرم مادتها اللغوية وألفاظها البنائية من هذه الآية القرآنية أو تلك ، ولكنه لايدرك دلالاتها الفكرية التي بشر بها القرآن الكريم ودعا اليها في تصوير المرأة وتجسيد علاقتها مع الرجل كل الادراك •

ومن الآيات التي تكشف لنا عن صور هذا المحور وتأتي شواهد لبيان مقصدنا منها — قوله تعالى : (أحلّ لكم ليلةَ الصيام الرفث الى نسائكُمْ هُنّ لباسٌ لكُمْ وأنتمْ لباسٌ لهنّ علم اللهُ انكم كنتم تختانون انفسكم فتابَ عليكم وعَفا عنكم)[١٦] •

ففي هذه الاية الكريمة صورتان مقابلتان مطلقتان تجسدان مايكنى به عما بين الرجل والمرأة ، ومن هنا فاض المفسرون[١٧] في ذكر سبب نزولها وتحديد منبتها بحدثٍ وقع لسيدنا عمر مع زوجه ليلة الصيام •

أما نحن فلا نقف عند سبب نزول الاية ، وانما نستضيء بهذا السبب ونحلل الصورتين تينك على أساس أنهما عامتان تتجاوزان الزمان والمكان المحدودين الى ماشاء الله من الأزمنة والامكنة ، وذلك لأن القرآن الكريم هو نور للعالمين •

وأياً كان فان الصورتين المقابلتين تستمدان بناءهما اللغوي من جملتين خبريتين المشبه به فيهما كلمة لباس مطلقة والمشبه في بدايتهما الضمير (هن) والضمير (هم) •

---

(١٦) سورة البقرة الاية ١٨٧ .
(١٧) راجع كشاف الزمخشري ج ١ / ٢٢٩ .

وتؤكد هـذه الحقيقة ان الرجـل والمرأة تذوب بينهما الفروق ومـا يفصل بينهما ، ويستويان في صورة ضرب من اللباس على مساحة متسعة لم تتقيد بأداة التشبيه ولم تنحصر بذكر وجه شبه مخصوص .

ولفظ اللباس لغة قد دارت مادته اللغوية في المعجمات العربية أفعالاً ومصادر تنوعت معانيها خصبة بين الحقيقة والمجاز ، فيقال (لبسَ الثوب لُبْساً ، وتلبَّس بلباس حسن ولباساً حسناً ، وعليه مَلْبَس بهيٌّ ولبوس من ثوبٍ أو درع)[١٨] .

فلفظ اللباس في معناه الحقيقي الحسي يدور على مايستر جسم الانسان ثوباً ويحميه درعاً .

وقد تطور هذا المعنى وتفرعت عليـه مدلولات مجازية ، منها قولهم : (لبَّس الحقَّ بالباطل ، ولتبس عليه الأمرَ ... ولابستُ فلاناً حتى عرفتُ دِخْلته : خالطته . والتبستِ عليه الأمورُ وفي أمره لُبْسٌ ولُبْسة بالضم اذا لم يكن واضحاً وفيه مَلْتبسٌ : مُستمتعٌ . وفلان قد لَبِس الناسَ : عاش معهم ... ولكل زمان لِبسةٌ أي حالة يَلْبَسُ عليها من شدة أو رخاء .

ولبستُ فلاناً على مافيه : احتملته وقبلِته ... ولَبِستُ على كذا أُذنى اذا سكتُّ عليـه ولم تتكلـم وتصاممت عنه ويقال : لباسُ التقوى : الحياء)[١٩] .

فاللباس في هـذه المدلولات المجازية وظلالها ترسم افعالها المجردة والمزيـدة صوراً فنية تـؤدي عن : الظن ، والريب ، والأختبار عشرةً ، والغموض ، والاستتار ، والاستمتاع ، والمعايشة ، والحالة شـدةً ورخاء ، والاحتمال على مضض ، والحياء ، وهذه الصور الفنية وسواها يتسع لها في مذهبنا قوله تعالى في الآية الكريمة (هُنَّ لباسٌ لكُمْ وأنتم لباسٌ لهنَّ) .

---

(١٨) راجع اساس البلاغة مادة (ل ب س) .
(١٩) المصدر السابق مادة (ل ب س) .

ذلك لأن كلمة اللباس صورة مقابلة هنا قد وردت في التعبير نكرة ، ولم تضف الى مايعود على المـرأة والرجل مباشرةً ، فتقتصر مدلولاتهـا بالبناء الأضافي على مايستر الجسم ويحميه ، كما أن الصورة المقابلة هذه مطلقة ، فتؤدي بذلك عن معانيها ومدلولاتها التي نوهنا بها في دائرة متسعة تتصل بالمشبه المرأة والرجل •

ان اكثر من شاعر مخضرم قد أدار صورة اللباس الفني القرآني لفظاً ومادة لغوية : لم تتجاوز معناها الحقيقي ، واخفق في تذوق مدلولاتها ، وفهم مراميها ، وادراك كنهها •

فالنابغة الجعدني مثلاً قد قال : —

اذا ما الضجيع ثنى عِطفهـــا
تداعت فكانت عليـــه لباســـاً

فهذا الشاعر لـم يستطع أن يفهم كلمـة اللباس الالفظاً لغوياً مادياً في معناه ، فحصر مخيلته في علاقة آلية بين الرجل والمرأة : فاذا المرأة في هــذه العلاقة تنثني وتتداعى ، ثم حرك هذه المخيلة في الاتجاه ذاته ، فصور هــذا الانثناء والتداعي بصورة مقابلة هي (لباس على الرجل) •

ويقين أن هذه الصورة المقابلة المطلقة (فكانت عليه لباساً) متعثرة حتى في معناها الحقيقي اذا مانبهنا الى تعبير عليــه في الصورة • وقد نحا الشاعر المخضرم سحيم عبد بني الحسحاس المنحى ذاته ، فخنق مخيلته في المدلول اللغوي الضيق للفظ اللباس ، ورأى هذا المدلول في صورة مايتقي به ريحاً ويدفع ببساطته برداً •

وقال في حبيبته عميرة[٢٠] •

توسدني كفـاً وتثني بمعصم
عـلي وتحوي رجلهـا من ورائيا

---

(٢٠) ديوان سحيم ص ٢١ •

آقلبهـــا للجانبـــين وأتقي
بها الريـــح والشفان من عن شماليا

ففي هذين البيتين صورة مكشوفة بمعنى اللباس لا بلفظه لا ترتقي الى أي مدلول من مدلولات صورة اللباس القرآنية الفنية ، ولا تدنو منها ، وانما يتعلق منها بمفهوم اللباس متعبة في بيان العلاقة بين الرجل والمرأة •

وهكذا فهذا المحور من الصور الفنية يضع بين يدينا شواهد تؤكد : أن مخيلة طائفة من الشعراء المحضرمين ظلت جاهلية بين يدي القرآن الكريم في تصوير المرأة : تقترب الى الصور التي فاض بها هذا الكتاب العزيز من غير أن تصل اليها فهماً وادراكاً ، فبقيت على أعتابها تستعير ألفاظها ، وتخفق في توظيف هذه الألفاظ ادوات لتحرير الأنسان من عبودية النظرة الحسية الجزئية الى المرأة زوجاً وحبيبة •

وثالثها : محور الصور الفنية القرآنية دلالة : ــ

وهي الصور الفنية التي أستقى الشعراء المخضرمون دلالاتها من آي الذكر الحكيم في تصوير الصلة الجسدية والروحية بـين الرجل والمـرأة ، وارساء هذه الصلة على مبادىء انسانية تنمحي بين يديها القيم والتقاليـد البالية التي ترسخت قواعدها في هذا العصر أو ذاك من عصور تخلف المجتمع واضطراب قيمه •

من هذه الآيات قوله تعالى : (ومن آياته أن خلق لكم من أنفســكم أزواجاً لتسكنوا اليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً ان في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكرون)(٢١) •

فهاهنا تتمثل قضية الرجل والمرأة بشتى جوانبها آية من آيات الله تعالى وناموساً من نواميس الكون الذي خلقه ، وعليه فان هــذه القضية بمعيار

(٢١) سورة الروم الاية ٣١ •

القرآن الكريم تتهادى الينا أحكامها في صورة فنية تؤدي عنها كلمة الآية مضافة الى رب العالمين ، فتستوى دلالتها أمراً لامراء فيه ولا جدال حوله • وتنكشف هذه الصورة الفنية عن ثلاث صور فنية تمتد عنها وتتفرع عليها لتشكل مشهد الحياة الحقيقية الأصيلة بين الرجل والمرأة في كل زمان ومكان :

اولى هذه الصور الفنية : ــ

تتوجه دلالتها الى الرجال أجمعين مبينة : أن الله تعالى قد خلق لهم من أنفسهم أزواجاً • وكلمة الأنفس مهما روت المعاجم من دلالاتها أضلاعاً وأشكالاً وهيئات ، فان هذه المعجمات لاتأخذ على قلمنا السبيل الى أقتباس ايماءة من ايماءاتها التي تؤكد : ان الأنفس في دلالتها المعنوية تعني الروح ، ومن هنا فان الأزواج في هذه الصورة الفنية يتمثلن نبضات من روح الرجال تصدر عنها كيانات مستقلة بشخصياتهن المتكاملة ، وتعود اليها بروابط جسدية وفكرية •

وهذه الروابط قد شاء الله تعالى أن يصورها في الصورة الثانية من صور هذه الآية الكريمة ، وهي الصورة التي رسمها تعبير (لتسكنوا اليها) •

ان هذا التعبير الذي أبنت ألفاظه في تركيب لغوي بدأ بلام التعليل والتسبيب ، وأسند فعله تسكن الى الرجال المخاطبين تتشكل مقوماته التصويرية من مادة السين والكاف والنون التي من معانيها قولهم : (سكن المتحرك ، وسكنوا الدار ، وهم سكّنُ الدار ، وهي سَكَنُهم)[٢٢] •

فهذه المعاني تبين أن المادة تدل في اطارها اللغوي الحسي على توقف الحركة هدوءاً ، وعلى المستقرين وعلى مقر الاستقرار وملتقاه •

وقد تفرعت على هذه المعاني اللغوية الحسية مدلولات مجازية منها قولهم : (سكنت نفسي بعد الاضطراب ، وسكنتُ الى فلان : أستأنست به ،

---

(٢٢) اساس البلاغة مادة س . ك . ن .

ولا تسكن نفسي الى غيره ، ومالي سكن أي من أسكن اليه من امرأة أو حميم ، ومنه سميت النساء سكناً كما سميت مؤنسة . وعليه سكينة ودَعة ووقار ، وفلان ساكن وهادىء ووديع)[٢٣] .

وبين يدي هذه المدلولات وتلك المعاني نتلقى في رحاب هذه الصور الفنية منظر الرجال وهم يتوجهون الى أزواجهم بقوة قدرية ، ليجدوا في جنباتهن ورياضهن الهدوء والأستقرار والاطمئنان والدعة والمؤانسة والسكينة والوقار وما الى ذلك من هذه المتع الجسدية المشروعة والمؤانسات الروحية المعنوية الخالدة ، فاذا هؤلاء الأزواج في الصورة يفضن بكل ماهو جميل حساً ، ويومضن بكل ماهو أخّاذ روحاً . واثر هذه الصورة الثانية تأتي الصورة الفنية الثالثة التي رسمها التعبير القرآني (وجعلنا بينكم مودة ورحمة) .

ولفظ (بين) في ظرفيته يستوي منبتاً يفتح صدره للروابط الحيوية والانسانية والأسرية التي تشد الرجل الى زوجها ، وتظللهما سماء من الخير والسلام ، وتتجسد مظاهر هذا الخير والسلام بلفظ (المودة) ولفظ (الرحمة) اللذين تمور دلالاتهما بما شاء الله عطفاً وحناناً ومحبة وتضحية وما الى ذلك مما لا يحده حد ولا ينتهي به تصور وتخيل وتوهم .

اذن فهذا هو المشهد القرآني عن الرجال والنساء بصوره الفنية تلك ، وقد أمر الله تعالى الأقوام بتدبره والتفكر فيه ، وذلك في جملة خبرية مجازية هي (ان في ذلك لآيات لقوم يتفكرون) والسؤال هاهنا يستفسر قائلاً : الى أي مدى تفكر الشعراء المخضرمون بين يدي هذه الآية الكريمة ونزعوا عن مخيلاتهم الصور الفنية الجاهلية التي تقف على النقيض منها ؟ .

وهل نسخوا عن مستودعات عقولهم وخيالهم صورة فاطمة امرىء

---

(٢٣) المصدر السابق مادة س ، ك . ن .

القيس بتدللها وصرمها وهجرها وحرصها على أن يكون حبها قاتلاً بسهام عينيها وأصطياد قلب محبها وغير ذلك من الخلات التي جسدها شعراء جاهليون وغير جاهلين في قصائدهم الغزلية التقليدية والماجنة والعذرية ؟ .

الحقيقة أن ديوان العرب من شعر صدر الاسلام لايتكرم بما يجيب عن هذه الأسئلة مقرراً : أن شعراء هذا الديوان كانوا في جمهورهم بين يدي ذلك المشهد القرآني وصوره الفنية ، ومع هذا فنحن نلتقي الشاعر حميد بن ثور الهلالي في مقطوعةٍ رسمت صوراً فنية عفيفة عن أمرأة ، وعما يعتمل في صدره من حب ووجدٍ وشوق تجاها .

واذن فما هذه الصور الفنية وما مصدرها دلالة ؟

يستهل الشاعر مقطوعته هذه قائلاً[٢٤] : ـ

سقى السرْحة المحلال والأبطح الذي
به الشري غيث مدجن وبروقُ

بابطح راب كل عام يمده
على الحول عراض الغمام دفوق

فهاهنا صورة سرحة تتنعم في مسيل وادٍ بغيث دؤوب يسقيها ، فتتغذى وتسمق على ماحولها من الحنظل وصغار النبت .

تقرر المعجمات العربية بشأن لفظة سرحةً انه يقال لأمرأة الرجل : هي سَرْحَتُه[٢٥] .

وهذا القرار ينبه المتلقي الى أن الشاعر يدير كلمة السرحة صورة بديلة مقارنة عن امرأة على سبيل الاستعارة التصريحية . وهو في عمله الفني هذا يقتبس مادة صورته الفنية من التراث العربي قبل الاسلام ويضيف اليها

(٢٤) ديوان حميد ٣٨ ـ ٤١ .
(٢٥) اساس البلاغة مادة س ، ر ، ح .

دلالة جديدة من الصورة الفنية القرآنية التي صورت الرجال وهم يسكنون الى النساء ، فمضى في ترشيح صورة السرحة وتقويتها بذكر ملائماتها على اساس الاستعارة المرشحة فمضى قائلاً : ـ

تنوط فيها دُخّلُ الصيف بالضحى

ذرى هدبات فرعهن وريــــق.

فهو في هذه الصورة يوظف لفظة (تنوط) بمعنى تعلق ، ولفظة (الدخل) ومدلولها صغار الطير ، فتتمثل هذه السرحة أمرأة سكناً ، وتتخيل الرجال لوناً من ألوان الطيور الضعيفة وهي تنشر أجنحتها وتغذ في طيرانها لتأوي الى أعشاشها بين أغصان السرحة المورقة .

ودلالة هذه الصورة ـ في مذهبنا ـ مستلهمة من صورة الرجال في الآية الكريمة[٢٦] ، وقد خلق الله من أنفسهم أزواجاً ليسكنوا اليها من هجير متاعب الحياة ومصائب الزمن فيجدون لديهن ماتجد الدّخل من الطيور في أعشاشها بين أحضان السرحة المتعالية .

انّ هذه الدلالة القرآنية قد تمكنت من فكر الشاعر وقلبه ، فمحت عن مخيلته أية صورة فنية موروثة من القصائــد الغزلية الجاهلية ، ووجهت خياله الى الجو القرآني الــذي فاض بما هو عفيف من المعاني عن المــرأة ، فأمعن في تصوير السرحة الحقيقية بذكر ملائماتها قائلاً : ـ

علا النبت حتى طال أفنانها العلا

وفي المـــاءِ أصل ثابت وعروق

فياطيب ريّاها ويابــردَ ظلّها

اذا حــان من حامي النهارِ ودوقُ

فالسرحة هاهنا أصيلة ضربت بجذورها في قلب الأرض ومدت عروقها

---

(٢٦) راجع هذا البحث .

في منبتها ، فثبتت للعواصف التي تبتغي قلعهـا • وهي الى هذه الاصالـة والثبات رياها طيب وبردها عميم حين تشتد الهاجرة وتحمي شمس النهار •

ولما كانت السرحة بنعوتها هذه صورة ً فنية بديلة مقارنة عن حبيبة الشاعر فهذه الحبيبة بطبيعة الحـال تنبض بصفات ٍ لم يألفها الغزل التقليدي الذي ألفيناه يجسد المرأة قتالة بمفاتنها ويصور الحب آفة من آفات الأيام •

وأياً كان مصدر دلالات هذه الصور الفنية في القصيدة فان البنـاء اللغوي لهذه الصور يمضي على سنن العربية ونهج القرآن الكريم في البيان والتبيين ، ذلك لأن هذا البناء في أعتماده على كلمة السرحة بمدلولها المعجمي الدال على المرأة قد أخذ سبيله في القصيدة الى التصريح الفني •

ومن هنا رأينا الشاعر يقول بعد أفاضته تلك في الحديث عن سرحته : ــ

وهل أنا ان عللّت نفسي بسرحة
من السرح مسدود علي طريـق

فالشاعر هاهنا يستفهم عما اذا كان تعليـل النفس بسرحـة ٍ يقتضي ما ينبغي أن يؤخذ عليه وينسد الطريق في وجهه ؟ وهذا الاستفهام في مذهبنا مدخل فني للكشف عن هوية السرحة وابرازها امرأة ، لذلك نـرى الشاعر يمضي في هذا المدخل الفني الى شيء من التصريح خطوة أخرى ويقول : ــ

حمى ظلها شكس ُ الخليقة خائف
عليهـا عرام الطائفين شـفيق

فلا الظل ّ منها بالضحى نستطيعه
ولا الفيء منها بالعشي نـذوق ُ

فهذان البيتان ــ على الرغم من الالحاح على ذكر ملائمات السرحـة

---

(٢٧) راجع هذا البحث .

الحقيقية كالظل والفيء ــ يومئان بحمايــة شكس الخليقة اياهــا من أذى الطائفين الى ان حديثهما يجري عن امرأة ولا يرمي الى شجرة برية •

اذن فالشاعر قد بدأ يرســم القرائن صوراً فنية دالــة على أن سرحته شجرةً هي حبيبته امرأة •

وتتلون هذه القرائن بين المد والجزر : وتؤكــد مقصد الشاعر وتبينه تارة ، وتختفي لتعميق الصورة البديلة المقارنة تارة أخرى ، وذلــك في قول الشاعر بانياً صوره الفنية المتتابعة : ــ

وما وجدُ مشتاقٍ أصيب فؤاده

أخي شــهواتٍ بالعناقِ لســيق

بأكثر من وجدي على ظل سرحة

من الســرح اذ أضحى علي رفيق

فهذه الموازنة بين (وجد مشتاقٍ أصيب فؤاده) على حبيبته والوجد على ظل سرحة ــ تبين من خلال صورة فنية مستنبطة :

أن الشاعر يهفو الى أفياء أمــرأة سكن هي في صفاتها • مجســمة في صورة تلك السرحة ، بيد أن عفته الاسلامية وملكته الفنية تلزمانه هذا النهج في رسم الصور الفنية • ومن هنا يمضي على هذا النهج قائلاً : ــ

ولولا وصال من عميرة لــم أكن

لأصرمهــــــــا اني اذن لطليق

ابى الله الا ان سرحــة مالــــك

على كـــل أفنان العضاه تــــروق

ففي هذين البيتين اللذين يتواصلان في بناء المقطوعة خاتمة ــ تنكشف لنا عقدة تجربة الشاعر ومأساته العاطفية متمثلة في أن قلبه بين نارين : وصال عميرة له وولهه بهذه المرأة المحروم منها التي جسدها في صورة السرحة يتعذب

قلبه في صراعٍ قاسٍ ينتهي في الختام مستسلماً لوصال عميرة ساكناً على أعتابهِ مقرراً صرم المرأة السرحة التي ملكته في أعنف تجربة عاطفية وأمرها •

وللباحث أن يفهم مآل قلب الشاعر ومصيره على هـذا النحو معللاً بعفته ووفائه ملتمساً سر هذا الوفاء وتلك العفة في القرآن الكريم الذي هذب الطباع وحرر لتحديد العلاقة بين الرجل والمرأة معايير خلقية وانسانية(٢٧) •

ويتأكد مذهب الباحث هذا في أستسلام الشاعر لقضاء الله وقدره في أنه تعالى أبى الا أن تكون هذه السرحة المرأة فائقة في كل شيء على النساء جمعاء •

واذا صح هذا للباحث فمن حقه أن يتذكر هنا تجربة امرىء القيس في ولههِ بفاطمة التي تمنعت عليه ورمته مقتل الفؤاد وفي مغامرته مع امرأة أخرى أستسلمت له وألقت اليه قيادها ، فيوثق ما قرره ُ بشأن أثر القرآن في شاعرنا حميد بن ثور الهلالي : فهذا الشاعر لم يقدم صورة فنية واحدة عن المـرأة السرحة يبين فيها خلةً من خلالها ويروي بدلالتها سيرة من سيرها ، فيوهم بسوء هذه السيرة وفحش تلك الخلة ولو على سبيل الأنتقام لآلامهِ خائباً في الوصول اليها ، كما أنه لم يختلق صورة فنية واحدة يتباهى فيها بما نال من عميرة التي جمعه واياها وصالها ، وانما نَوّه بهذا الوصال نعمة وأكد صرمها للمرأة السرحة تستراً عليها •

وللباحث أيضاً أن يومىء الى جمع الشاعر بـين وصال عميرة وصرم المرأة السرحة على ذلك النحو من التمازج والتواصل ، ويستذكر وقفة امرىء القيس بين يدي فاطمة حتى اليأس وانتقاله بعد ذلك الى سرد حكايته مـع المرأة الثانية ، فيرى أن هذه المقطوعة التي يقارب عمرها ألفاً واربعمائة عـام مثال للبناء الموحد قالباً فنياً تمازجت فيهِ العناصر الداخلية : التجربة والفكرة والعاطفة والخيال والعناصر الخارجية : الكلمة والجملة وألوان الموسيقى والبناء

---

(٢٧) راجع هذا البحث .

العام وانتظمت في خيطٍ شعوري موحد ، فاذا مشهد من الصور الفنية تفضي الواحد منها الى الأخرى في تماسكٍ عضوي ونوعيةٍ مضطردة من الصياغة اللغوية القائمة على سوق ألفاظٍ ليس المقصود منها معانيها الظاهرة حقائق وانما المقصود منها دلالاتها المستعارة تجريداً وقرائن •

ويقين ان هذه الدلالات اللازمة صور فنية بريئة من الغموض والتعميه والطلسمه تدل عـلى ذواتها بعفوية وقرائن لفظية ومعنوية ، وعليه فهـذه المقطوعة المثال تدل أيضاً على أن ديوان الشعر العربي في صدر الاسلام حملت الينا دوحته أثـراً فنياً في صوره تقف دونه الرمزية الأوربية لدى المدرسـة البرناسية وتفرعاتها الرمزية والسريالية التي نعرفها عند شعراء عرب معاصريين قلدوها وخنقوا لغتهم في أجوائها ، فلم يقدموا لنا كما سنرى(٢٨) غير طلاسم ومعميات تغلقت أمام الفهم واستعصت عن الادراك •

---

(٢٨) راجع هذا البحث .

الفصل الثالث

« الصور الفنية والالتزام العقدي في صدر الاسلام »

رأينا فيما مضى[1] الشعر العربي قبل الاسلام يفتح صدره لاتجاهات فكرية ويجسدها في صور فنية ، وهذه الحقيقة تومىء الى أن هذا الشعر قد تملك تراثاً في هذا الباب يستطيع الباحث أن يستند اليه ويقرر مطمئناً : أن الشعر العربي لم يكن صوت العاطفة في فنيته حسب وانما كان الى جانب هذا حديث العقل ولسان الفكر أيضاً .

ان هذا الباحث في قراره هذا لابد من أن ينبه على حقيقتين ، وهو يواصل الخطى مع هذا الشعر في صدر الاسلام : —

اولاهما : أن تجسيد الفكر في الشعر صوراً فنية قبل الاسلام — كان ثمرة لعبقرية شاعر أو آخر عركته التجارب ومحكته الخبر ، فصدر عن تجربة خاصة حكيماً يدعو الآخرين الى أن يروا مايرى ويؤمنوا بما يؤمن .

وثانيتهما : أن تجربة الشعر الفكري الفني لم تستو ظاهرة عامة لها شعراؤها الذين يصدرون عنها فئة لهم مبادئهم المحددة المقررة ، أما هذا اللون من الشعر في صدر الاسلام فقد أنفلت من سلبيات هاتين الحقيقتين وتجاوزهما بين يدي القرآن الكريم ، وأصبح وسيلة لتجربة عامة خاضها فريق من الشعراء تعلماً وتثقفاً ، وصدروا عنها عقيدة سماوية ألتزموها عن وعي وادراك ، وأنحازوا اليها متجردين لها عما هو ذاتي أو قبلي .

(١) راجع هذا البحث .

وعليه فهذا اللون من الشعر قد ألتزم أصحابه عقيدة الاسلام مذهباً ، وأدوا عنه فناً ، وهم في هذا كلـه قد بنوا على أساسٍ تراثي موروث بناءً جديداً ورفعوا فوقه قواعد مبتكرة •

الشعراء الملتزمون والاحكام النقدية : ــ

يحدثنا تاريخ الأدب العربي عن هؤلاء الشعراء أحاديث تباينت أحكامها وتفرقت نتائجها على وفق رواياتٍ مهلهلة في أرتباطها بحقيقة الأمر غالباً ، فاذا نحن ازاء هذا التاريخ متلقون مايزعم : ان هؤلاء الشعراء قد ضعف شعرهم فناً ، وهزل صناعة ، وأنهم قد حاروا في أمرهم تجاه موقف القرآن الكريـم من الشعر ، وترددت خطاهم في هذا الميدان على أعتاب موقف تشكك هـذا الخليفة الراشد أو ذاك في جدوى الشعر •

وبدهي أننا لاتتحمس لهذا الشكل من الأخـذ والرد تأولاً شـخصياً وقراراً نظرياً ، وانما تتحزم بطبيعة الصراع الفكري بين المسلمين والمشركين وننوه بظهور هذا الصراع في آياتٍ كثيرات من القرآن الكريم الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ثم تتساءل مقررين : ألم يكن هذا الصراع يمس قلوب الشعراء الذين دخلوا في دين الله أفواجاً وانضموا الى معسكر الايمان جنوداً ؟ •

وقلوب الشعراء هؤلاء في هذا المس ألا ينبغي عليها أن تدافـع عن مبادئها بالكلمة الشعرية الملتزمة ؟ •

وأياً كانت أجوبة تاريخ الأدب العربي عن هذه الاسئلة ، فان هذا التاريخ لايستطيع أن يشـكك في النصوص التي وصلت الينا من هؤلاء الشعراء ، لأنهم اذا كانوا لم يكونوا قد نظموها حقاً على جدل بيزنطي مفرط ــ فقد نظموا سواها من غير ريب • وهـذا النظم في ضوء رواياتٍ تمتلىء بهـا سيرة الرسول الكريم وتراجم الصحابة واحداث الحقبة الزمنية ــ قد ولدت

قصائده في جو عقدي أمتدت أنواره بين الأرض والسماء ، وانكشفت لـه حجب الغيب .

فالرسول الكريم يوم ندب الشعراء الى الدفاع عن الاسلام وأستجاب له فريق من أمثال حسان بن ثابت وعبدالله بن رواحة وكعب بن مالك ـ دعا لهم بنصرٍ من الله وطمأنهم بأن جبريل معهم ، وأن الجنة مثوبتهم .

وفي ملاحظتنا أن هـذا الجو يطلق الخيال العربي الموروث في المنبت الفكري من عقال المحسوس ، ويرسله في تواصل الى ماوراء الحس يقيناً .

وفي رواية من الروايات التي تفيض في هذا المنعطف أن النابغة الجعدي قد أنشد بين يدي الرسول الكريم قصيدة منها قوله : ـ

بلغنا السما مجداً وجوداً وسؤدداً

وانـا لنرجو فوق ذلـك مظهرا

سأله الرسول الكريم : والى أين بعد السماء ؟

فأجابه الشاعر : الى الجنة ، يارسول الله .

فهذه الرواية التي لابدَّ من أن تكون صادقةً في فحواها بين يدي القرآن الكريم الذي تحدثت سوره عن الجنة والنار والملائكة والجان ـ تومىء بمـا أشرنا اليه من حال الخيال العربي الموروث .

والى جانب هـذا كله نشير الى أن هؤلاء الشـعراء المؤمنـين كانوا يستقبلون الوحي من الرسول الكريـم (ص) قرآناً عربياً : يستظهرونه ، ويفقهونه في شتى جوانبه .

وميزة القـرآن الكريـم التي ينبغي أن نبرزهـا في علاقـة الشعراء به على هذا النحو هي أن لغته فنية حتى في موضوعاته الشرعية التي ربمّا يظن من لا دراية له ببلاغة القرآن : أن هذه الموضوعات لابـدَّ من أن يكون أسـلوبها تقريرياً دفعاً للبس وتجنباً للتأويـل ، بيد أن الرجوع الى طائفة من الآيات الشرعية القرآنية يدفع هذا الظن ويمحقه : ـ

من هذه الآيات قوله تعالى : (وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيطُ الأبيضُ من الخيط الأسود من الفجر ثم اتموا الصيامَ الى الليل ولا تباشروهنّ وأنتمْ عاكفون في المسجد تلك حدود الله فلا تقربوها كذلك يبين الله آياته للناس لعلهم يتقون)[٢] .

فهذه الآية الكريمة تبين للناس حدود الله شريعة وتقرر قاعدة من قواعد الصوم تشريعاً ، فتحدد موعد أمساك الصائمين عن الأكل والشرب .

وواضح أنها أدت مهمتها بصورة فنية مقابلة على أساس تشبيه بياض النهار بالخيط الابيض وتشبيه سواد الليل بالخيط الأسود كما يرى الزمخشري محتجاً بذكر عبارة من الفجر ، وان كنا نميل الى اجراء التعبير صورة فنية بديلة مقارنة جسدت تنفس ضياء الفجر في حواشي ظلمة الليل خيطا ابيض تميز للمتبينين من الصائمين عن الخيط الأسود .

ونقع في كتب أسباب النزول على مايؤيد مذهبنا بأن الناس وفي طليعتهم الشعراء كانوا يتعلمون من القرآن الكريم ما ينضاف الى تراثهم من الصور الفنية ، فقد روي عن أحد الصحابة وهو عدي بن حاتم أنه قال : (عمدت الى عقالين أبيض وأسود فجعلتهما تحت وسادتي فكنت أقوم من الليل فانظر اليهما فلا يتبين لي الأبيض من الاسود . فلما أصبحت غدوت الى رسول الله (ص) فأخبرته ، فضحك وقال : « ان كان وسادك لعريضاً » وروى : « انك لعريض القفا » انما ذاك بياض النهار وسواد الليل ؟)[٣] .

وأياً كان فنحن نرى أن لغة القرآن الفنية وأمتداد موضوعاته بين شؤون الدنيا شهادة وقضايا الآخرة غيباً ــ قد خلقت للخيال العربي منبتاً جديداً : اثمرت فيه لغته الشعرية صصورا فنية أدت عن مسائل الفكر عقيدة ،

---

(٢) سورة البقرة الاية ١٨٧ .
(٣) تفسير الكشاف ج ١ /٢٣١ .

وصورت منازع العقل فكراً ، فأنساقت مع الصور الفنية الموروثة حلقة من حلقات الشعر العربي الذى ســوف[٤] نراهُ في العصر العباسي متمكناً من مظاهر التجديد في الحيــاة فلسفة نظرية وحضــارة مادية وثقافة روحية •

تتمثل لنا هذه الحقيقة سياقاً تاريخياً في ثورة الشعر العربي الذي فتح أبوابه لأحداث صدر الاسلام الخصبة ، ومضى على أيــدي شعرائه لسان صدقٍ في التعبير عن الالتزام العقدي • واذن فكيف كان شأنه ؟ واني جرت صوره الفنية ؟ •

المدح الفكري : ـ

يستوي المدح غرضاً أصيلاً في ديوان الشعر العربي قبل الاسلام أثمرته دوافع شخصية وأنبتته عوامل قبلية ، وهو في الحالتين ذاتي في موضــوعه محدود في مضمونه •

صحيح أننا نستقبل من هذا المديح ما ينقلب صلاحاً يبغي الخير لجماعة أو قبيلة مثل مدائح زهير بن أبي سلمى في الذين ســعوا بالصلح بين عبس وذبيان ، بيــد أن هذه المدائح أكاليل غارٍ على رؤوس الممدوحين : خلدت ماخلد الزمان على الرغم من فناء العطايا التي نالها زهير منهم ، كما أن شعراء مداحين فاضت مدائحهم في سوق الكسب ، فطغت على مدائح زهير كثرة ، ولفتت انظار البحث فيما مضى[٥] الى أنها قد غرقت في لجج المبالغة والتأويل•

ولعل هذه الاشارة العجلى الى المديح قبل الاسلام تصح موضــوعاً للموازنة بينه وبين المديح في صدر الاسلام : ـ

فديوان الشعر العربي في هذا العصر لم تنقطع أوصاله المتأصلة بــل تواشجت وتتابعت خطاها في منبت تهيأت أجواؤه لأنبات قصائد من المديح : تغيرت دوافع ، وتطورت مضامين وتمثلت صوراً فنية جديدة •

(٤) راجع هذا البحث .
(٥) راجع هذا البحث .

لقد دعانا هذا كله الى أن نسمي هذا المدح (المدح الفكري) ، لنخرجه عن الدوافع الذاتية تجربة ، ونبرئـه عن المقاصد الشخصية ألتزاماً ، وننوه بلغته الفنية وعياً •

فهذا المدح لم يتجرد له شاعره ، وقد هاجت عواطفه صدقاً ، أو أرتجت أنفعالاته طمعاً ، وانما ومضت لحظة ميلاده بين احضان تجربة فكرية : حولت الدنيا بجوانبها الشريرة المظلمة الى عالم من الخير واقعاً محسوساً وأمـلاً مرتجى ، فتفاعل الشاعر مع هذه التجربة بفكره الذي كان ايماناً في القلب ومبادىء في العقل ، فصدر عن تمجيد القادة الذين حملوا لواء هذا العالـم الجديد ، وغنى لهم جماعة اذا جاء ذكر أحدهم مميزاً من بينهم فلأنه الرائد والقائد الذي يذوب في الجماعة ويستمد من مبادئهم التي آمنوا بها سلوكاً قيادياً وسنة متبعة •

ويقين أن تجـربة من هذا القبيل فكرة وعاطفة لابد أن يكون لها خيالها الخاص الذي له لسانه المخصوص ولغته المتميزة صوراً فنية •

وهكذا لابد أيضـاً من أن يأتي قالب بناء القصيدة في المدح الفكري موحداً في تفاعل عناصرها الداخلية والخارجية خيطاً شعورياً واحداً في كـل مظاهرها الفنية •

ان قصيدة المدح الفكري في هذا التحليل النظري ربما تتعلق أهدابها تطبيقاً بما يشذ عنها فكرة وصورة فنية وبناء ، ذلك لأنها كانت في فجر صدر الاسلام بضاعة مخيلة هذا الشاعر المخضرم أو ذاك ، ومخيلة ـ على هذا النحو ـ تشكلت مقوماتها قبل الاسلام ،ثم أهتزت بين يدي التجربة القرآنية فكراً وفناً ، فكانت ابنة الصراع الذي ينكشف في المحصلة تجديداً وتطويراً : تحملت أكتاف الشعر العربي عبأه على خير مايرام •

ان البحث اذ يقلب صحائف ديوان هـذا الشعر في معترك التطبيق ـ لا يسعه الا أن يقتبس من قصائد حسـان بن ثابت مثاله الذي ينبض بكل

ما أومأنا اليه خصائص للمدح الفكري ، وهذا المثال قصيدته التي مطلعها[6] : ـ

ان الذوائب من فهر واخوتهم
قد بينوا سنة للناس تتبع

فهذا المطلع يتحاشى أستهلال جمهور قصائد المديح الموروثة ، فلا يبكي دياراً ، ولا يصف رحيلاً ، وانما يفتح صدره لموضوعه ، ويؤدي عن تجربة شاعره الذي لايقف بين يدي ممدوحٍ بعينه بل يهلل لجماعة فكرية •

تتصور هذه الجماعة في صورة بديلة مقارنة ترسمها لفظة الذوائب التي تعني لغة : منبت الناصية من الرأس ، والشعر المضفور ، وأعلى الجبل[7] ، والتي تبني مدلولها التصويري من هذا كله ، لتدل على قادةٍ وروا دٍ في معترك الفكر •

وهؤلاء القادة لابدَّ من أن نعرف هويتهم نسباً ، فذكر الشاعر هذا النسب في بناءٍ لغوي أبتدأ بحرف الجر (من) الذي يدل على التبعيض في تمييز ، ثم نص على فريقين : ـ

أولهما : الفهريون نسبة الى فهر بن غالب بن النضر بن كنانة الذي يشكل أصل قريش •

وثانيهما : اخوة هؤلاء الفهريين الذين هم المؤمنون من الانصار أوسيين وخزرجيين •

وهذا البناء اللغوي في تتابعه مع الذوائب صورةً فنيةً بديلة مقارنة أو مقابلة يجعل ذلك النسب وشائج عقدية تخلف وراءها من لم يؤمن من القرشيين وقبيلة أوس وخزرج ، ثم تنثني لتستوي روابط فكرية محضة

---

(٦) ديوان حسان ص ٣٠٤ .
(٧) راجع لسان العرب مادة (ذ ، أ ، ب) .

تتجسد في عملهم العقدي الذي هو بيان سنة من الأقوال والأفعال وعـدم الأنكار : يتبعها الناس أجمعون في مشارق الأرض ومغاربها •

وواضح أن المعجم الـذي يستمد منه حسان بن ثابت تعابير ألفاظه : « بينوا وسنةً وتتبع » هو معجم قرآني بظلالها وايماءاتها المجازية ويمضي بين يدي هذا المعجم فيفصل أمر هذه السنة وسالكيها قائلاً : —

يرضى بها كل من كانت سريرته
تقوى الاله وبالأمر الـذي شرعوا

ففي هذا البيت تتمثل تلك السنة مبادىء فكرية يلتقي عليها من الناس من كانت سريرته الخوف من الله والايمان به والعمل بما شرع من ديـن ، وهم في هذا الأرتقاء يظهرون مع القادة الذوائب في صورتهم فاذا القائد والمقود تجمعهم العقيدة الواحدة •

ومن هنا نال المديح أجمعون ، لأن رأسمالهم هو الفكر الموحد ، والشاعر مغتبط بهذا اللون من رأسمال الذي يأتي دونه[٨] ماء الفرات ونوافل النعمان وعطاياه وغيره من الممدوحين طمعاً ورغبة ورهبة •

لاتقلع العقيدة فكراً ملتزماً مايعاديها عن طريـق سنتها الا اذا كانت أصيلة ثابتةً ، لذلك صور الشعر أفعال أولئك الذوائب من المؤمنين قائلاً : —

سجية تلك منهم غير محدثـة
ان الخلائق فاعلم شرهـا البـدع

وفي ملاحظتنا أن كلمة البدع مصطلحاً قد أقتبسه حسان بن ثابت من المعجم القرآني في قوله تعالى : (قُلْ ماكنتُ بِدْعاً من الرُّسلِ وما أدري مايُفعل بي ولا بِكم)[٩] •

---

(٨) راجع هذا البحث .
(٩) سورة الأحقاف الاية ٩ .

وعليه فقد صور به أصالـة عقيدة هؤلاء الذوائب في صورة فكريـة متواصلة مع ماجاء به الأنبياء والرسل كابراً عن كابر ، وهذه الصورة الفكرية تخالف الموروث التقليدي من أفعال الآباء الأولين ، وتؤكد أن القوم الذين ترسخت فيهم هذه العقيدة سجيةً ماضون في قيادة الناس لاتثبط عزائمهـم ولا تقف عوائق المشركين في سبيلهم •

وعليه مضى الشاعر في تصوير شجاعـة الذوائب قوة مادية ومعنويـة وقال : ـ

لايرقع الناس ما أوهت اكفهم
عـند الدفاع ولا يوهون مارقعوا

فهاهنا صورتان فنيتان بديلتان لازمتان : تجسـد أولهما عجز الناس المشركين عن مقاومة سيوفهم العقدية ملتمسة بناءها من العبارة : (لايرقـع الناس ماأوهت أكفهم) • فهذه العبارة في دلالات ألفاظها اللغوية تبين : أن الناس المشركين لم يكن لهم من الفكر الا ماكان يبلى غطاء أو سقاء ، وأن المؤمنين قد أوهوا ومزقوا هذا الفكر فأنكفأ المشركون لايجدون الى ترقيع فكرهم المزق سبيلاً •

وثانية الصورتين : تجسد في البناء اللغوي : أن ماأقامه المؤمنون من مبادئهم الفكرية تتمنع عن الهدم ، اذ أن المشركين لا يستطيعون أن يوهوا ويمزقوا مارقعوا • والصورتان تتعاوران النضال العقدي في معترك الدفاع ، وهما كنايتان ترمزان الى هزيمة الباطل وانتصار الحق •

ان النصر العقدي ينبغي أن يكون خالداً ، ومن هنا فشاعرنا يرى هذا النصر على أيدي المهاجـرين والانصـار من صحابة رسـول الله (ص) ـ والأساس الذي تنبني عليه الانتصارات الأخـرى تالية وتابعة ، لذلك فهو يقـول :ـ

ان كان في الناس سباقون بعدهم
فكل سبق لأدنى سبقهم تبـع

ولعلنا نلاحظ في ضوء الموازنة : ان حسان بن ثابت قد بقى محتفظاً في رسم صوره الفنية بالنزعة الجماعية التي يذوب الفرد في بودقتها ذاتاً ، وتلتقي في رحابها المساعي لوناً مشتركاً ، فلا فضل لأحد على سواه ، ولا سجية تميز شخصاً عن آخر مادامو هم الذوائب من المؤمنين •

وفي منعطفات هذه النزعة مضى شاعرنا يشيد بخصال هذه الذوائب قائـلاً : ـ

ولا يضنون عن مولى بفضلهم
ولا يصيبهم في مطمع طبـــع
لايجهلون وان حاولت جهلهـم
في فضل احلامهم عن ذاك متســع
أعفة ، ذكرت في الوحي عفتهم
لايطبعون ولا يرديهم الطمــع

فهـذه الأبيات تقدم لنا صور فنية في مـدح القوم : تستمد دلالاتها فكرية ، وتزن معاييرها عقدية •

فهم كرماء ، بيد أن كرمهم لم يجر بين يدي الشاعر عطية وهبة بل جرى خيراً ، اذ لايظنون بفضل على مولى ، ولا يصيبهم من زخرف الدنيا طمع •

وهم حلماء ، ولكن حلمهم لم يتمثل عفواً عن متهم رمته الوشاية بمـا لم تجن يداه ، وانما صدورهم متسعة بآفاق الحلم التي لا تضيق أمام جهل الجهلاء فيما يبغون من اثارتهم وهم أعفة بيد أن عفتهم لاتتشكل مظاهرها في شأنٍ ضيقٍ من شؤون الحياة ، وانما هي مبادىء ذكرها الوحي ونزل فيـه قرآن كريـم •

ومن هنا فان كرم القوم وحلمهم وعفتهم اذا كانت تستمد مقوماتهـا من منابت الأمة العربية الأصيلة في هذا المجال ـ تتواتر في هذا الأستمداد قيماً فكرية حولت شعر المديح العربي الى مديـح فكري زرع في ديـوان

الشعر العربي غرساً جديداً يلائـم القيادة المؤمنة في كل زمانٍ ومـكان ،
ويستوي بين يديها لوناً عقدياً ملتزماً في مضامينه وصوره الفنية •

الفخر السياسي : ــ

لايميز بعض الباحثين بين المدح والفخر في الشعر العربي كل التمييز ، وينوهون بفارقٍ واحدٍ يفصل هـذا عن ذاك متمثلاً في أن المـدح اشادة بفضائل الممدوح شخصاً آخر ، وأن الفخر تفصيل هذهِ الاشادة على الشاعر نفسه ، فاذا هذا الفخر هو مدح الذات •

وبدهي : أن هذا الفارق يبقى خطأً وهمياً لدى الشعراء الذين يصدرون في الغرضين كليهما عن عزة تحفظ لهم أحتـرام النفس وتقـدير الذات ، فلا يتصاغرون بين يدي ممدوحيهم عبيداً ويدفنون كرامتهم الانسانية تحت أقدام مطية الطمع ومركب الجشع •

والشواهد التي تصحح مذهبنا هذا قاعدة نفسية وفنية تترى الينا من ديوان الشعر العربي الملتزم عقيدة في صدر الاسلام ، ذلك لأن مبتدعي هذا الديوان من الشعراء المؤمنين قد وجدوا أنفسهم متكافئين في القيادة الفكرية الاسلامية التي لم تميـز مبادئها بين مؤمن وآخـر الا بالتقوى ، والتقوى مصطلحا قرآنياً ــ يتسع مدلوله لتحرر الناس من القيود التي تكبل بعضهم عبيداً ، وترفع بعضهم الآخر سادة ، ثم تجمعهم بعد هذا التحرر في عبودية مطلقة لله تعالى •

وهكذا فالشاعر في رحاب التقوى اذا مـدح واذا أفتخر ــ صدر عن فكر ــ موحد وفاض بعقيدة ملتزمة •

وفي ضوء هذه الحقيقة لم نشأ أن ندرس الصور الفنية في الفخر الذي تغنى به شعراء مؤمنون مجرد عاطفةٍ ننوّه به ، وانما اردفناه بكلمة السياسي صفة لنؤكد أن التجربة التي ألمت بالشاعر المؤمن المفتخر هي تجربة جماعية غير ذاتية •

ويقين ان مصطلح السياسي هاهنا لابدَّ من أن يرجع مدلوله الى المعجم القرآني الذي جمعت قيمه السماوية بين شؤون الحياة كافة وقضايا الآخرة جمعاء ، فاذا كل انسان في هذا المعترك يعمل لغاية ويفكر لغاية ويشعر لغاية . اذن فالعمل والتفكير والشعور أمور ترتفع بينها الحدود لتلتقي في غاية مؤمنة هادفة .

وحقيقة هذا شأنها : تلزم البحث أن يدرس الصور الفنية في هذا اللون من الشعر ثمرة للعقل والفكر والقلب . وعليه فأنى يسير التطبيق بالبحث في ضوء هذه الحقيقة ؟ وما الشاهد الذي يسوغ مذهبه هذا ؟ .

لقد درس البحث طائفة من الشواهد في هذا الباب ، فكادت الحيرة تتفرق به أيدي سبأ متسائلاً : أهذه الشواهد قد قيلت في المدح أم صيغت في الفخر ؟ .

من هذه الشواهد مقطعة للشاعر عبدالله بن رواحة الذي هو ثالث ثلاثة من الشعراء المؤمنين الذين نافحوا عن الاسلام قولاً وفعلاً .

يستهل شاعرنا مقطعته(١٠) هذه قائلاً : ـ

وفينا رسول الله يتلو كتابه
اذ انشق معروف من الفجر ساطع

ففي هذا البيت يخص الشاعر مكان الرسول الكريم ووجوده بضمير المتكلمين (نا) ، ويقرر قائلاً : انه فينا .

وهذا القرار يصدر عن اعتزاز نفسي ربما يعرض بالمشركين من قريش أبناء جلدة الرسول (ص) نسباً ، لأنه لم يستبقوا الى دعوته ، فيكونوا معه ، ويكون هو معهم .

وبدهي أن الشاعر يتلألأ شعوره بالفخر المبدئي ، وهو يرى

(١٠) ديوان عبدالله بن رواحة ص ٩٦ .

بقلبه الرسول (ص) ماثلاً بينهم ، وصورة مثوله هذا عقدية في مضمونها فنية في بنائها ، لأنها تتصور بعبارة (يتلو كتابه) ، فاذا قائـد الأمة يرتفع صوته بآي الذكر الحكيم ، واذا المؤمنون به يلقون اليه السمع في خشوع .

وفي ملاحظتنا أن للمتلقي أن يستجلي ملامح هذهِ الصورة ومدلولاتها الى ماشاء الله ، فيتخيل بمنطق الأحـداث وسيرة الصحابة وعظمة الرسول الكريم (ص) كيف كان القوم في سماعهم الرسول (ص) وكيف كان الرسول الكريم (ص) في تحلق المؤمنين حوله . وتخيله هذا تنطلق بهِ الأجنحة أكثر فأكثر حينما يسـتعين بلفظة (اذ) التي تفيض مدلولاتها بالزمان والتعليل والتسبيب ، وهي في هذه المدلولات تفتح على تلك الصورة أبواب السماء والخير والنور ، ذلك لأن الرسول الكريم (ص) وهو يتلو القرآن المجيد وحولـه المؤمنون ـ (اذ معـروف من الفجـر ينشق سـاطعاً) .

صورت عبارة الشاعر تلـك في ظاهر ألفاظها معروفـاً ينشق ، ولفظة المعروف مهما كان مدلول أرتباطها بالفجر جزءاً منه ـ لاتلغي مدلولاتها الأخر التي هي الأحسان والكرم والرجولة وما اليها ، بل تحتفظ بها حيّة ، فنفهم أن صورة الرسول الكريم في القوم وهو يتلو كتابه اذا كان حدثها قد جـرى في وقت الفجر فان هذا الحدث لم يتجرد عمـا يرافق زمانه من مدلولات لفظة المعروف .

وتتضح أبعاد الصورة على المدى الشاسع في قول الشاعر .

أرانا الهدى بعد العمى فقلوبنا

بـه موقنات ، ان ماقال واقـع

فهاهنا يتواصل عمـل الرسول (ص) مع المؤمنين الملتفين حولـه ، فاذا هذا العمل فكري عقدي لايحتاج الى نور الفجر حقيقة ليريهم الهدى بعد العمى ، وانما يتسلل الى القلوب التي كان العمى يختم عليها كفراً فكرياً ،

تم أصغت الى تلاوة الرسول الكريـم (ص) فأنفض ختمها ، وتحررت ، واصبحت موقنة أن ماقاله واقع حقاً ويقيناً •

وأياً كان فألفاظ العبارات المؤدية عن هذا كله ترسم بالخطوط والألوان والحجوم تـلاوة الرسول الكريم (صـ) نوراً يقتحم قلعة الكفر عمى في البصيرة ، وينكشف وفي يده الهدى شمساً يراها المؤمنون عياناً ، فتغتسل قلوبهم عن شوائب الظن والشك ، فتلمس مبادى الاسلام وقد تحققت نصراً وتمثلت سعادة في الدنيا وفي الآخرة •

ان شاعرنا ـ من غير ريب ـ يفتخر بنفسه وبأصحابه المؤمنين بيد أنه في الوقت نفسه يدين بدواعي هـذا الفخر للرسول الكريـم (ص) ، فتجمع عاطفته بين الفخر والمدح ، ثم ينطلق ليرسم صورة جسدية للرسول الكريم (ص) يتخذها معياراً لبيان فضله على المشركين المحبين لأجسادهم المشفقين من السهر فيقول : ـ

يبيت يجا في جنبه عن فراشـه
اذا استثقلت بالمشركين المضاجـع

فهاهنا صورة فنية بديلة لازمة ترسمها عبارة (يبيت يجافي جنبه عن فراشه) لتدل على أن الرسول الكريم (ص) يسهر آناء الليل متعبداً مرشداً صحابته ، وهذه الصورة تمتد بجذورها الى صورة (انشقاق معروف من الفجر) لتعمق مدلولها الزماني ، وتنطلق سهماً من الهجاء الفكري للمشركين الذين تتثاقل مضاجعهم في أواخـر الليل بعدما عـرف عنهم من عربدة في الحانات تملأ أجوافهـم خمراً وعصيانـاً ، فيخمد فيهم كل شيء فاذاهـم وما يضطجعون عليه من فراش جماد في جماد • والشاعر بعد هذا كله يتذكر نفسه ويتمثل مصيره فيقول : ـ

وأعلـم علماً ليس بالظن انني
الى الله محشور هنـاك وراجـــع

فهو يلتقي وجوده بين جماعته ، ويمزج بين قواه الفكرية والتخيلية ، ويتجاوز عالم الشهادة الى عالم الغيب ، ويصور موقفه بـين يدي الله تعالى يوم الحشر •

والبحث اذ يلحظ أن الشاعر يستعمل كلمة (أعلم) ، ويجرد علمه عن كل ظن في الكشف عن حجب ماوراء المحسوس ينبه الى أن صياغة الصور الفنية على أيدي الشعراء المؤمنين في صدر الاسلام للأداء عن مضامين فكرية موضوعات تقليدية مثل الفخر ــ قد جرت في دائرة متسعة لايحددها مصطلح الخيال وحده ، ولا يكشف عن طبيعتها مصطلح العقل وحده ، وانما تتعمق وتتسع لتحتضن هذا الكيان الجديد للشاعر العربي ، فاذا هذا الكيان عقـل وفكر وخيال في آن واحد : يصغي الى القرآن الكريم ، ويتأمل سيرة الرسول الكريم ، ويخوض تجارب الحياة الجديدة ، ثم يستوي شاعراً ملتزماً يتنفس شعره في أجواء عقيدة تسعى الى خلق انسانٍ جديد ومجتمع جديد •

الجهاد المبدئي : ــ

رأينا فيما مضى[11] كيف صدر زهير بن أبي سلمى عن تجربة مريرة في صياغة الصور الفنية التي جسدت الحرب بلاءً مابعده بلاء ، وصورتها على أبشع مايكون الحدث السيء مهما كانت دواعيها وأسبابها • وتقدم لنا أيام العرب بوقائعها الدامية خلفية تلك التجربة ، وتفصل ألوان مرارتها دماً يمزق وشائج القربى ودماراً يهتك الرحم •

ومما زاد في هذا الأمر وبالاً وأضاف الى نارها وقوداً : أن فريقاً من الشعراء كانوا يصورون الحرب ملعباً يتبارى فيه الأبطال بالسيوف مخاريق ، ويتخذونها ديدناً لابدَّ منه ، فاذا كان هناك من يقوى على مقاتلتهم فذلـك خير والا فعلى أخوانهم : ــ

(١١) راجع هذا البحث .

وأحياناً عـــلى بكر أخينا
اذا مالـــم نجـــــد الا أخانا

وهؤلاء الفريق من الشعراء في توجههم هــذا عصبة : يعصب الأنتماء القبلي بصائرهم ، ويغلق عقولهم ، فيتمثلون ذائبين في عشائرهم وقبائلهـم فكراً وعقلاً : ــ

وهل أنا الا من غَزية ان غوت
غويتُ وان ترشـــد غزيةُ أرشدِ

وفي هذه الخرائب النفسية بزغ الفكر الاسلامي قرآناً : يدعو الى أن يدفعُ الناس بالتي هي أحسن فاذا الـــذي بينه وبين آخر عــداوة صديــقٌ حميم •

ولعل البحث ليس له أن يستفيض في سرد تفاصيل بيان حقيقة الديــن الاسلامي الحنيف سلاماً نصب خيمته سموات من الاطمئنان والأمان والمحبة والاخاء ، فسكن اليها الناسُ في دعةٍ ووئام ، ومع هذا لابدَّ من الايماء الى أن الأمة العربية قد وجدت قبــل الاسلام في الحــرب مآسي الحياة وجنوح الانسان عن فطرتهِ وآية ذلك صوت زهير بن أبي سلمى ، ومواقف الذيــن سعوا للصلح بين عبسى وذبيان •

وهذا الايمان ــ من غير ريب ــ هو اللبنة التي يضعها منهج البحث ، ليرفع فوقها قواعد مايراه من أن القرآن الكريم قــد نزل على قلب الرسول الأمين بشراً من هذه الأمة التي ألتفَّ منها قوم حوله مصدقين رسالته متخذين من المشركين ماتقتضيه عقيدتهم من موقف دعاهم الى خير الدنيا والآخرة •

لقد كانت الكلمة القرآنية الهادية هي وسيلة الدعوة وفيصل الحكـم بين الحق والباطل ، بيد أن المشركين ــ كما هو مقرر في القرآن الكريم وفي التاريخ ــ شهروا السلاح في وجه هذه الكلمة ونازلوها بالمكر والخداع •

ان أستذكار تآمر نفرٍ من قريش لقتل الرسول الكريم (ص) بسيوف عدة عشائر لتفريق دمه الزكي في مسارب العصبيات القبلية ـ هو منعطف بحثنا الى بيان : أن العقيدة الاسلامية لم تشهر السيف بديلاً عن بداراً ، ولم تحتكم الى القوة نيابة عن الفكر أستباقاً .

وأياً كان فان العقيدة الاسلامية وجدت نفسها في معترك المناجزة بالسلاح المؤمن .

ويصور لنا القرآن الكريم هذا المعترك لقاءً فتح المشركون جبهته التي كان الاسلام الحنيف يبادر الى اغلاقها سلماً : (وان جنحو للسلم فأجنح لها وتوكل على الله)(١٢) .

كما يصوره محاججةً لأقرار الحق واقامة الصلح على أساس هذا الحق : (فان بغت احداهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء الى أمر الله)(١٣) .

انّ الصور الفنية التي جرى بها القرآن الكريم في هذا المعترك نلتقيها في آيات الجهاد التي نزلت على الأمة العربية المؤمنة ، لتحدد فلسفتها في الدفاع عن عقيدة الاسلام ونشر رايتها حيثما يحتاج الناس الى ظلالها .

وقد تمثل الشعراء المؤمنون هذه الآيات الكريمات وتشربت عقولهم وقلوبهم بمبادئها التي يعنينا هنا تأكيد حقيقتين بشأنها : ـ

اولاهما : أن هذه الآيات قد أدارت مصطلح الجهاد بياناً لطبيعة حمل المؤمنين السيوف وألتحامهم مع المشركين ، وهجرت مصطلح الحرب . والجهاد مادة معجمية دارت معانيها الحقيقية حول النفس فقيل : (جهد نفسه ، ورجل مجهود ، وأصابه جهد : مشقة ، وغاية الأمر والاجتهاد في الوصول

(١٢) سورة الانفال الاية (٦١) .

(١٣) سورة الحجرات الاية (٩) .

الى هذه الغايــة ، وجهد الرجلَ ألــحَّ عليه في السؤال ، وبلغ جُهْدَهُ ومجهودهُ أي طاقته وجُهادك أن تفعل كذا أي جُهْدَكَ وغايتك •

ومن المجاز : سقاهُ لبناً مجهوداً وهو الــذي أُخرج زبده ، وجهَدَ جهْدَهُ ، وأجتهدَ رأيه ، وأجهدَ فيه الشيبُ : كثر وانتشر)[١٤] •

تدلنا هذه المادة بشتى أشتقاقاتها المجردة والمزيدة ـ على أن معانيها ومدلولاتها لم تقترب من السلاح ، ولم تومىء الى الدماء ، ولم تتواصل مع القتال والمحاربة ، وانما فتحت أبوابها لبذل السعي وتحمل المشقة والقصد الى الغاية •

ومن هنا جاء مصطلح الجهاد بمدلولات تدور حول كبح سؤرة النفس وتحقيق المآرب العليا ، مما نســتطيع أن نقرر في ضوء هذه المدلولات : أن طبيعة لقاء المؤمنين في معترك الدفاع عن العقيدة واحقاق الحق لم تكن من مظاهر الحرب المعروفة في شيء ولم تكن تثير في عقول الناس ومخيلة الشعراء مآسي ماعرفوه عن أيام العرب ووقائعها رحى تطحن الأجساد وناراً لاتبقي ولا تذر •

وثانيتهما : أن هذه الآيات قد تبنت مصطلح الفتح لتصوير الغايــة من حمل المؤمنين السلاح والتحامهم مع المشركين • ومادة هذا المصطلح المعجمية دارت معانيها[١٥] على نقيض الاغلاق ، فالحركــة المؤدية الى فتح الأشــياء المغلقة والكشف عن حقيقة مابداخلها تسمى فتحاً ، والمــاء الجاري في النهر والقناة لتفتحه الى الأرض بالسقاء والري ، وأول المطر •

ومن مدلولاتها المجازية : قولهم فتحتُ له قلبي محبة ووداً ، وفتح لي قلبه فاطلعني على أسراره ، والحكم والقضاء بين الخصمين •

وعند الصوفية : انفتاح القلب للايمان وما يرافق ذلــك من انشراح

---

(١٤) راجع أساس البلاغة (ج ـ هـ ـ د) (جهد) .
(١٥) راجع لسان العرب مادة (فتح) .

وسكينة ومكاشفة نور الله تعالى[١٦] فهذه المادة بصيغها ومعانيها ومدلولاتها التي تمثل لنا ظلمة المغلوقات متجلية وظمأ الأرض متلاشياً أمام رحمة المطر وختم القلوب مفضوضاً بين يدي المحبة والمودة والايمان ـ تصوغ لنا مصطلح الفتح القرآني صورة فنية نلمس فيهـــا دار الكفر مستسلمة لنور عقيدة الأسلام ، فاذا هذه الدار تمرح في أنفتاح وخير واخاء وسلام •

وبين يدي هذه الصورة تمثل الشعراء المؤمنون غاية الفتح بريئة من الظلم وزهق النفوس وتدمير الزرع والضرع مقاصد وراء حمل السلاح •

ولعلنا في غنى عن ايراد الروايات النظرية التي أدت عن أحاديث الرسول الكريم (ص) وأقوال الخلفاء وأولي الأمر مبادىء في هذا الأتجاه القرآني بشأن الجهاد والفتح •

واذن فلنتساءل مستفسرين : عن تصوير الشعراء لالتحام المؤمنين مع المشركين في الجزيرة العربية دفاعاً عن الاســلام وفي ماوراء الجزيرة العربية تحريراً للأنسان ؟ •

تأتي معركة الخندق في تاريخ العقيدة الاسلامية مشرقاً لفتوحات النصر وزماماً نالته يد الرسول الكريـــم (ص) في مسيرتــه نحو ألحاق الهزيمة بالمشركين في الجزيرة العربية ، ذلك لأن هؤلاء المشركين والذين والوهم من المنافقين واليهود قد أحاطوا بالقرآن الكريم في المدينة أفاعي : أضطرب الحقد في قلوبهم ، وأبــوا ألا يعودوا الى منازلهــم الا بعد أن يُطفئوا نور الله بسيوفهم •

وفي هذه الحومة أتخذ المؤمنون مواقعهم وراء الخندق الـــذي هو في حقيقته الخط الفكري الفاصل بين القرآن الكريم وأعدائه ، وتوشح مقاتلوهم بأسلحة القتال وعقيدة الأيمان من هؤلاء المقاتلين الشاعر كعب بن مالك الذي

---

(١٦) راجع التعريفات : الفتوح •

خاطب المشركين وأنصارهم بقصيدة أستهلها قائلاً[17] : ـ

من سـره ضرب يمعمع بعضه
بعضاً كمعمعة الاباء المحـرق
فليأت مأسـدة تسن سيوفها
بين المذاذ وبين جـذع الخنـدق

ففي هذا الخطاب يتعاور بيتان من الشعر جاهدين في أن يتسعا لما في مخيلة الشاعر وعقله من صورة عن الحرب العدوانية التي عرفها الناس شراً في الجاهلية ، ولمسها المؤمنون جريمة في سعي قريش لقتل الرسول الكريم (ص) ؛ فتركبت عباراتهما بأسلوب الشرط : فاذا أداة الشرط وفعله (من سره) يضعان الخطوط والألوان في البيت الأول ، واذا جواب الشرط (فليأت مأسدة) يضع نوله في البيت الثاني ، وبين أداة الشرط وفعله وجواب الشرط ترتسم صور فنية في جوٍ من السخرية تسددت سهامها الى المشركين الذين يظنون الحرب مما يسر النفوس ويسعد القلوب .

واذن فمن تسره الحرب ويكحل الضرب عينيه فرحاً فليجرب . وفي هذا الجو يستذكر شاعرنا مآسي الحرب التي ربما تكون غائبة في حماسة الغرور والثقة الكاذبة التي ساقت جمع المشركين وانصارهم الى حيث مقتلهم بسيوف الحق الاسلامي والعقيدة المحمدية ، وقد تمثل هذا الاستذكار في صورة فنية مقابلة قابلت بين معمعة الضرب والقتال مهلكة يطحن فيها المتقاتلون بعضهم بعضاً ومعمعة الاباء المحرق .

ولفظة المعمعة التي تستوي منبتاً لتلك الصورة المقابلة في طرفي التشبية المشبه والمشبه به مادة معجمية ، من معانيها صوت الحريق في القصب ونحوه ، وصوت الشجعان الذين يتصايحون في الحرب بأصوات عالية ، وشدة الحرب حين الجد في القتال وهيج الفتن وألتهاب نيرانها وسرعة تلهبها وشدة الحـر

---

(١٧) ديوان كعب بن مالك ص ٢٤٤ .

والقيض[١٨] ولفظة الاباء التي جاءت مبينة لنوع المعمعة وكاشفةً عن طبيعتها معناها : القصب الذي قيدهُ الشاعر بصفة المحرق •

ومن هنا أقبلت الصورة الفنية في مطلع البيت لتبعث الحرب من مرقدها قبل أن تنشب أظفارها في معركة الخندق ، فاذا هي مثل صوت النار ، وقد أمتدت ألسنتها في القصب ، فأنتشرت تأكل ماحولها معربدة عاقدة سحب الدخان جحيماً •

وهذه الصورة الفنية بمادتها اللغوية تمضي في مخيلة المتلقين الموروثة ، فتثير فيها الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى عن الحرب ، وهي تضرى حين تضرم ، وتحرق يوم توقد • كما أنها تضم اليها ألواناً من صورة جهنم التي رسمها القرآن الكريم نذيراً للمشركين بنارها التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين •

ربما لايستطيع المخاطبون من قادة المشركين في معركة الخندق أستحضار صورة الحرب في مخيلاتهم التي غمرها نعيم رحلة الشتاء والصيف تجارة والتي زين لها الشيطان نصراً كاذباً ، فدعاهم الشاعر الى حيث يربض المقاتلون المؤمنون في موقع بين المذاذ وجذع الخندق •

وقد صور هذا الموقع بكلمة مأسدة التي معناها المكان الذي تجتمع فيه الاسود بكثرة ، فأصبحت الكلمة صورة فنية بديلة تابعة ، اذ دلت على المحل ، وأدت عن المقاتلين المؤمنين الحالين في هذا المحل أسوداً •

وقد أتخذت هذه الصورة الفنية البديلة التابعة مداها المقصود بعبارة (تسن سيوفها) ، فاذا المشركون الذين يسرهم الضرب المعمع مدعوون لمعرفة حقيقة الضرب حرباً في تلك المأسدة •

وفي يقيننا أن الشاعر في هذا كله يصدر عن فلسفة القرآن تجاه الحرب ، فيراها كريهة ، ويصورها دماراً في نظره الاسلامي مبيناً أن المشركين كانوا

(١٨) لسان العرب مادة معمعة •

يرونها سروراً ، فدعاهم الى تجربتها وعلمها وتذوقها ، وأفاض في تحذيرهم مصوراً قوة المؤمنين المقاتلين وايمانهم قائلاً : —

دربوا بضرب المعلمين فاسلموا
مهجات أنفســـــهم لــرب المشرق

في عصبة نصر الالــــــه نبيه
بهــــم وكــان بعبده ذا مرفــق

فالمؤمنون المقاتلون الرابضون في تلك المأسدة أسوداً من المهاجريـن والأنصار — جربوا الحرب ، وتدربوا عليها معلمين : وهم في هذا اللون من صورة المقاتلين أخوان حــرب ضرستهم الدربة ورصّت تجارب المنازلـة صفوفهم • وهذا اللون يجسد لنا الجانب المادي لجبهة القرآن الكريم الذي صدع المؤمنين باعداد وسائل القتال من رباط الخيل وسواه يرهبون به عدو الله وعدوهم ، ولكنه لاينحبس على هذا الجانب المادي وانما يصطبغ باشراقة الايمان ، فيرسم بعبارة (أسلموا مهجات أنفســهم لرب المشرق) المؤمنين المقاتلين وقد باعوا أنفسهم لرب المشرق والمغرب ، فلم يعودوا يعبأون بالحياة الدنيا سواءأعاشوا فيها منتصرين أم فارقوها شهداء •

فهم عصبة من الأنصار تآخوا مع المهاجرين بأمر من الله الذي رفق بعبده محمد (ص) ، وأفرغ عليه وعلى أتباعه السكينة ، وثبت أقدامهم •

وفي هذا اللون والتلون تتلقى صوراً فنية جديدة عن الحرب والمحاربين ، فاذا جبهة القتال في أحد طرفي الرحى تتمازج فيها القوة المادية وعزيمة الايمان السماوية ، فينشق بين يديها سبيل تنعقد منه رايات النصر هدية من السماء الى المؤمنين ، ويقوم عليه معراج الشهداء الى الجنة •

وفي هذا السبيل تتحول الحرب الكريهة الى جهاد ، وتستوي هزيمـة المعتدين فتحاً يفيض بنوره على القلوب الجاحدة ، فتندى بقطرات الايمان ،

وتنبت أستغفاراً يهبها الايمان ، فتخضوضر الصحاري والروابي والجبال في الجزيرة العربية كلها مستقبلة الأمة العربية المؤمنة في وحدة عقدية تأتي أُكلها تحريراً للشعوب المضهدة في مشارق الأرض ومغاربها •

انّ هذهِ الأحاسيس ربما كانت حلماً من الأحلام في الجبهة المقابلة لجبهة القرآن ، لذلك فقد ألــح الشاعر في نذير المشركين ، وأمعن في تصوير قوة المؤمنين ايماناً منه بأن هؤلاء المشركين لا يفهمون غير لغة القوة المادية فقال : ـــ

في كل سابغة تخط فضولهـــا
كالنهي هبت ريحـــه المــزقــزق
بيضاء محكمة كأن قتيرهـــا
حـــدق الجنادب ذات شــك موثق
جـــدلاء يحفزها نجـــاد مهند
صافي الحديـــدة صارم ذي رونـــق

فهاهنا صور" تترى متلاحقة لتجسيد أسلحة المؤمنين وتجردهم للقتال دروعاً : تحمي أجسادهم ، وسيوفاً : تبتر رؤوس أعدائهم • وتتمثل الدروع في هذه الصور على شاكلة تذكرنا بالتراث العربي الموروث من أوس بن حجر وغيره من الشعراء الجاهليين الذين برعوا في وصف آلات القتال ، فاذا هذه الدروع سوابغ تنجر على الأرض ، فتترك أخاديد مثل الدوائر التي ترسمها الريح الهابة على غدير ماءٍ رقراق ، واذا هـــذه الدروع محكمة في نســـجها متداخلة بقوة في حلقاتها ورؤوس مساميرها التي تشبه حدق الجنادب ، واذا هذه الدروع تحفزها سيوف مهندة حديدها صافٍ يلمع •

وهذه الصور ـــ من غير ريب ـــ بضاعة يعرف المشركون أقيامهـــا في معترك النهب والسلب ، ويدركون ماتثير من رعبٍ ، ومن هنا لم تشأ مخيلة الشاعر القرآنية مضيه في المناداة بهذه البضاعة ، فأسبغ عليها لوناً من عقيدته

خالطها ومازجها وتفاعل معها ، فأخرجها في صورةٍ جديــدة غطت عليهـا وأستوت قائلة : ـ

فتلكم مع التقوى تكون لباسنا

يوم الهياج وكل ســاعة مصدق

ففي هذه الصورة تبرز أسلحة المؤمنين تلك ، وقد أغتسلت بالتقوى ، وتطهرت بـه •

والتقوى مصطلح قرآني مدلولاته تؤدي عن خشية الله ومراعاة حدوده والأعتراف بما حررته هذه الحدود من حقوق وواجبات للناس ، وقد أتى في البيت مجرداً عن الاضافة الى لفظ الجلالة ، فأخذت مدلولاته تلك مساراً عاماً في ترسخ لفظه بمعية الات القتل ووسائل الدمار في حالتي الهجوم والدفاع •

والتركيب اللغوي (تلك مع التقوى) بما نوهنا به وما يتبادر منهُ الى المتلقي مدلولات أخر صيرهُ الشاعر المؤمن مشبهاً في ضمير مستتر تقدره أسماً للفعل الناقص (تكون) وازاء هذا المشبه جاء الشاعر بالمشبه به كلمة لباس مضافة الى ضمير (نا) الدال على المؤمنين •

وبذلك صاغ شاعرنا صورةً مقابلةً جمعت بين الأسلحة التقية ولباس المؤمنين •

وكلمة اللباس في معناها العرفي هو ما يرتديه الانسان تزيناً وحماية من أي شيء يُسيء اليه ، وقــد صيرها المعجم القرآني في مواضع من آياتــه الكريمات رمزاً فاضت مدلولاتــه وتنوعت على وفــق ما أضيفت اليــه : (لباس التقوى ، لباس الجوع والخوف) ، وعلى وفق صيرورته خبراً لمبتدأ كما في اسناده الى الضمير (هم) والضمير (هنّ) •

وفي ضوء مدلولات هذا الرمز تتمثل المؤمنين مجاهدين مبدئيين ، وقد أرتدوا لباس من الاسلحة التقية يوم الهياج وكل ساعة مصدق •

ويقين أن المجاهدين المبدئيين تتحول الحرب بين أيديهم من صورتهـا الكريهة مقبرة الى مدرسةٍ للصلاح والهداية : تفيض لقاءاتها بالايمان والمحبة ، وتنتهي بالفتح الذي تنكشف في ضوئه ظلمة الأحقادِ ، وتتحطم على هـداه قيود العبودية •

يلاحظ البحث : أن الصور الفنية هذه لم تنزو في القصائد التي نظمها الشعراء المؤمنون بشأن الحرب والقتال بينهم وبين المشركين العرب من أبناء جلدتهم في الجزيرة العربية ، وانما سرت في جمهور مانظمه هؤلاء الشـعراء وأحفادهـم في لقاءات الفتوح التي أهتزت فيها رايـة القرآن شامخة فوق الأرضين البائسة تحت وطأة الروم والفرس •

وعلة هذه الحقيقة لاتتجاوز ما أشرنا اليه من أن الحرب قد تغيرت طبيعة وغاية في نظر الاسلام ديناً حنيفاً حفظت مبادئه لشعوب الأرض جمعاء حقوقها التي انكشفت عن مساواةٍ مطلقةٍ تتجسد في قوله تعالى مخاطباً الناس : (ياأيها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا انّ أكرمكم عند الله أتقاكم)[19] •

ومهما يكن فانّ الدراسـة النقدية والبلاغية المنهجية ليس لها الا أن تأخذ بما أشرنا اليه ، وتقبل على فهم الصور الفنية التي جرى بها معظم الشعر العربي في ميادين الفتوحات الاسلامية التحريرية شرقاً وغرباً •

ومما يمثل هذا الشعر في شتى جوانبه تجربةً وبناءً وصوراً فنية قصيدة لشاعر فارس خاض غمار معارك القادسـية الأولى هو عروة بن زيد الخيل الطائي •

تتمخض هذه القصيدة عن تلك المعارك ، وتصور أجواءها النفسـية والفكرية والقتالية بأسلوب قصصي : تمثل في بناءٍ موحد أذاب في منعطفاته تجربة الشاعر الرئيسة وفروعها ، وأخرجها حدثاً ذاتياً وجماعياً في آن واحد •

---

(١٩) سورة الحجرات الاية ١٣ .

يبدو أن شاعرنا قــد شخصت بصيرتــه الى منازل قبيلة طيء في قلب الجزيرة العربية منفلتةً من المكان الذي قادته اليه سيوف الجهاد ، فرجعت اليه بخيال حبيبته ، لذلك فقد أستهل تصوير حاله في غربةٍ شعورية توقدها أهوال الحرب وتهدهدها بشائر النصر العقدي على الظلم واضطهاد فقال[٢٠] :

الا طرقت رحلي وقد نام صحبتي

بايوان سيرين المزخرف خلتي

ففي هذا المطلع تبرز صورة الشاعر الذي جفا النوم عينيه ، وفارقــه لذيذ الكرى وصحبه نيام .

والمتلقي ازاء هذه الصورة ترجرج مخيلته ، فتنطلق أجنحتها ملتمسة ماوراءها من أحاسيس ، وتتساءل أهي أحاسيس تذكر الموطن والاهل والاحبة أم هي أحاسيس المجالدة بالسيف ؟ .

وفي يقيننا أن هذهالاحاسيس كلها ، وسواها ــ تنبض بها الصورة التي تحدد نزول الشــاعر بايوان سيرين ، وتستحضر خيال الحبيبة ، فنفهم أن الشاعر في تواصل عاطفي وفكري مع مرتحله ، وما آل اليه في أرض الجهاد : فاذا هذه الأرض وذلك المرتحل ــ فسحة شعورية متحدة : وحدتها غاية الجهاد المقدسة ، ووحدتها زيارة خيال الحبيبة ، فأصبحت مسرحاً تتراءى فوقــه الصور الفنية المؤدية عن العاطفة الذاتية والفكرة العقدية متمازجتين معاً .

واياً كان فان أســتهلال القصيدة على ذلــك النحو من الصورة الفنية قد مدَّ خيطه الحسي ، فنسج عليه الشــاعر صوره الأخرى لحمة وسدى ، ومضى يروي بطولاته في واقعتي جلولاء ونها وند متمنياً لو كانت الحبيبة قد رأته وشاهدت حسن بلائه .

وهذا التمني لايستعصي تحقيقه على الكلمة العربية الهادفة التي تمرست

---

(٢٠) الاخبار الطوال ١٣٨ .

قبل الاسلام وبين يدي القرآن الكريم بتصوير أدق خلجات النفس وأشمل أحداث الحياة ، لذلك فقد سجل الشاعر لحبيبته مالم تره عياناً ومشاهدة ، فصيره تاريخاً من الفن المعبر ، وتركنا نستجلي من هذا التاريخ صوراً فنية حية لاتبلى على الرغم مما بيننا وبينها من أربعة عشر قرناً زماناً متطاولاً ، من هذه الصور قول الشاعر : ـ

ولو شهدت يومي جلولاء حربنا
ويوم نهاوند المهول أستهلت
اذن لرأت ضرب امرىء غيرخامل
مجيد يطعن الرمح أروع مصلت
دفعت عليهم رحلتي وفوارسي
وجردت سيفي فيهم ثم ـ التي
وكم من عدو اشوس متمرد
عليه بخيلي في الهياج اظلت
وكم من كربة فرجتها وكريهة
شددت لها أزري الى أن تجلت

ولعلنا نلحظ : أن الصور الفنية المؤدية عن هذا المشهد القتالي ذاتية في تجربتها وأفكارها .

وهذه ميزة لها مايبررها من الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فهو يتحدث وقلبه أسير أمنيته في حضور حبيبته .

ثم أن هذه الصور تترى بالضرب والطعن ، وتجسد اللقاء في وجوهه الكالحة من غير نسمة عقدية تداعبها ، فتومىء الى أشراقة الجهاد الاسلامي طبيعة وغاية . وهذه السمة واقعية أيضاً ، لأنها تجسد معركة أدار رحاها الأعداء متخيرين اياها من بين ثلاثة خيارات عرضها المؤمنون قبل المناجزة ، وهي الدخول في الاسلام أو أعطاء الجزية والخراج أو المنازلة بالسيف .

وفي ضوء هذه الحقيقة نلتقي الشاعر في رواية صوره البطولية ، وهو يحدد ساحات القتال مدناً وأماكن معروفة دفعاً لأي ريبةٍ في صدق مايروي : فبطولاته تشهد بها جلولاء ونهاوند واقعتين جرت في رحاهما أحداث مهولة ، وقد برز فيها مجيداً الطعن بالرمح والضرب بالسيف الاصليت الصقيل ، وهو في ذلك مع فوارسه الذين تجمعهم واياه عقيدة واحدة ، فيستجيبون لقيادته عندما يرونه مجرداً آلته على أعدائه من غير تردد .

وهنا يلتفت الشاعر الى تصوير أعدائه في شر مايكونون عليه ، فينقل لنا أحقادهم بتصوير أشكالهم : فهم شوس يرمون الآخرين بنظراتٍ من مؤخرة العين تكبراً وتعالياً ، وهم ماكرون نصبوا للمؤمنين المكائد ، اذ كم من كربةٍ على هذا النحو فرجها الشاعر ، وكم من كريهةٍ خاض غمارها .

وكأننا بهذهِ الصور التقريرية تبرير لمـا أفتقدناه عند الشاعر من روح الجهاد الاسلامي في هذا المقطع من القصيدة ، وان كنا قد قدمنا مايومىء الى هذا التبرير مؤكدين هنا : أن شاعرنا يعرض القوة المادية لجند القرآن وسيلةً لتثبيت الاقدام واستنزال الصبر على قلوب المقاتلين في هذه الوقائع الطاحنة . ولعل الشاعر نفسه لم يكن بغافلٍ عن هذهِ الملاحظات النقدية الفكرية ، وآية ذلك مانلمسه بعد هذا المقطع من صور فنية قرآنية وضعت القصيدة برمتها في مسار الجهاد الاسلامي طبيعةً وهدفاً ، من هذه الصور قول الشاعر : ــ

وقد أضحت الدنيا لدي ذميمة
تسليت عنهــا النفس حتى تسلتِ

فالدنيا التي يزعم بعض الباحثين أن خيراتها الخصبة تحت ايدي أعداء الاسلام هي التي أدارت الفتوحات التحريرية ــ يصورهــا الشاعر بكلمة (ذميمة) ، وهي كلمة تجرد هذه الدنيا عن أي مظهر من مظاهر الاغراء جمالاً ومالاً .

وهذه الصورة تومض بمعاناة الشاعر متمثلاً في تسليته النفس ارغاماً ،

والحمل عليها اكراهاً حتى أستسلمت له ، وتسلت عن رغائبها ومطامعها •

وتمتد الصورة لتجسد الشاعر فارساً عقدياً مجاهداً : —

وأصبح همي في الجهاد ونيتي
فالله نفس أدبرت وتولت

اذن فهو الجهاد نيةً وهدفاً ، وهو التجرد عن هوى النفس سجيةً • وبدهي أن مصطلح الجهاد القرآني في هذه الصورة يمتد فيضُ العقيدة منه ، ليخلع ألوان العفة والرفق على ماقدمه من صور عن نفسه فيما مضى ، وهو يتعامل بالرمح والسيف والخيل • وتتمخض هذه الألوان وتلك الصورة عن مناجاة روحية تدحض فرية اتهام المجاهدين أجمعين بتهالكهم على ثروة الدنيا وكنوزها : —

فلا ثروة الدنيا نريد أكتسابها
الا أنها عن وفرها قد تجلت

والعلة التي يسوقها الشاعر حجة لصدقه تتصور في قوله : —

وماذا أرجي من كنوز جمعتها
وهذي المنايا شرعاً قد أطلت

فهاهنا تتجسد تلك العلة في صورة فنية تحكي قصة الصراع بين الحياة والموت ، فالحياة تستجيب للفارس المجاهد كنوزاً ، ولكنها لاتستطيع أن تعصب عينيه عن رؤية المنايا مواثل على مقربة منه •

وبدهي أن هذا الأمر لايلم به خيال انسانٍ الا اذا كان هذا الانسان مؤمناً تشرب عقله وفاضت مخيلته بالعقيدة القرآنية التي فتحت للمؤمنين أبواب الهداية ، فأطل منها الشعراء من بين هؤلاء المؤمنين على هذا اللون من التفكر والتأمل ، فواصلوا مسيرة التعبير العربي الأصيل لغة موروثة ، وصدروا عن

هذهِ اللغة الموروثة صوراً فنية لـم تتعثر فنيتها بالفكر المجـرد ، ولم تغب أصالتها في حومة الالتزام العقدي ، وانما تواترت في أنماطها ، وأضافت اليها ضوء الفكر المتجدد ، وخلعت عـلى نفسها قوة الالتزام العقدي ، وكسبت الرهان في معترك التطور النظري فكراً وعقيدةً بين يدي القرآن الكريـم متأثرة بمضمون آيهِ البينات ومفيدة من معجم مصطلحاته وأبنية صوره ٠



الباب السادس

الصور الفنية بين الاصالة والتقليد

الفصل الاول

الصورة الفنية في خضم الحضارة العربية

يحدثنا التاريخ عن شتى جوانب حياة الأمة العربية أحاديث ، من أبرز سماتها : أنها متباينة في مناهجها والغايات التي ترمي اليها •

وتتجلى هذه السمة في تحديد مصادر الحضارة العربية بين الأصالة والتقليد ، وفي تلمس تواصل حلقات هذه الحضارة وانقطاعها من عصر الى عصر •

احكام على الحضارة العربية بين التعجل والتثبت : ـــ

والملاحظ في حدود بحثنا : أن هذا التاريـــخ يضخم المصدر الأجنبي بتدفق التيارات الفكرية اليونانية والفارسية على الفكر العربي ، وبتر مراحل رئيسة من هذا الفكر : توطدت أصالتها قبل ظهور الاسلام وفي صدر الاسلام وما تابعه من عهود قامت فيها الدولة الأموية والعباسية •

فغالبية الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ـــ مثلاً ـــ توطد للحضارة العربية أسسها بعد أتصال العرب بالأمم الأجنبية ، فتحلل التطور الاقتصادي العربي على أنه فيء" نالته سيوف الفاتحـــين العرب ، وتتابع ماقام على هذا التطور الأقتصادي من مظاهر أجتماعية ، فتزعم : أن رقة الذوق في المأكل والمشرب والملبس ورقة الطباع في المعاملات وشيوع مجالس الغناء والموسيقى وما الى ذلك من الوان الترف ـــ ثمار لدخول أفواج من الأسرى في المجتمع العربي وتوزعهم في البيوتات العربية بين جوارٍ وقيان وموال •

وفي ضوء هـــذا التوطيد تشمّر تلك الدراســـات عن سواعد الجد ،

فتدرس قضاياها ممزقة الوطن العربي الذي غمرته الثقافية العربية مقسمة اياه الى بيئة الحجاز وبيئة الشام وبيئة العراق ، ثم تصدر أحكامها التي تتجمع في موضوعات رئيسة : منها أن الغزل العربي قد تفرع في بيئة الحجاز الى غزل تقليدي وغزل عذري وغزل ماجن ، وأن الشعر قد أرتدى في بيئة العراق وشاح هذا الحزب السياسي أو ذاك ، وأن المدح في بيئة الشام قد صفا لتمجيد حكام بني أمية الذين بعثوا النعرات القبلية ، فولد في لهيب هذه النعرات فن النقائض .

ومنها أن النقد الأدبي في بيئة الحجاز قد ركن الى الذوق الشخصي المترف ، وأخذ يعنى بالجانب الفني من الشعر ، وأنه قد مال في بيئة العراق الى مجالس اللغويين والنحاة ، وأصبح نقداً لغوياً صرفاً جزئياً في مقاييسه .

أما في بيئة الشام فقد أصبح مزماراً بأيدي الخلفاء الذين أعتمدوا على معايير قبلية وشخصية في تبني الشعراء أو أقصائهم .

ومنها أن نبوغ أدباء من اصول غير عربية قد فتح الباب لهم ليتسللوا منها الى الأدب العربي ، ويمتلكوا زمامه ، ويحدثوا فيه مـا أحدثوا من ضروب الأبتكار فنوناً ومن ألوان الأبداع أساليب ، فسموا الشعراء من هؤلاء الأدباء بتسميات : همها تجسيد أنتمائهم الأجنبي ذوقاً وفكراً .

ومنها أفتعال التدقيق التاريخي لبيان فعل الترجمة عن الأمم الأجنبية منذ منتصف القرن الأول للهجرة ، لأقرار صدور العلماء في النحو والعروض والبلاغة عما لايمت الى الفكر العربي بصلة مادةً ومنهجاً وغايات .

وبدهي أن منازلة هذهِ الدراسات نظراً وجدالاً لا تحسم الخلاف بينها وبين بحثنا ، لذلك فاننا ندرس هنا الصورة الفنية العربية في فسحة زمنية أدينا عنها بمصطلح (خضم الحضارة العربية) .

ومقصدنا من هذا المصطلح تجاوز مانوهنا بهِ من أحاديث التاريـخ

سواء أكان تاريخاً عاماً أم كان تاريخاً متخصصاً في موضوعات علوم العربية :
فنحن نرى أن سلسلة الفكر العربي في ابداع فن القول ومنابت هذا الأبداع الروحية ثقافة والمادية حضارة ــ تتواصل حلقاتها عصراً أثر عصر من غير انقطاع ، فنستقبل عصر ماقبل ظهور الاسلام بترامي قرونه وامتدادات أرضه منبتاً لذلك الأبداع ، ونعتقد أن صدر الاسلام قد غذّى هذا المنبت بماغرس فيه من فيض القرآن الكريم مضموناً وشكلاً ، وهكذا سائر العصور العربية •

ونحن نرى ايضاً أن الفكر العربي لهذا التواصل لايمكن أن تمزقه بيئة فتحت له أحضانها في هذه البقعة أو تلك من الأرضين ، ذلك لأن الذين تعلموا هذا الفكر هنا وهناك في أي عصر كانوا بين أيدي مصادر عربية أصيلة مترابطة : هي الشعر العربي قبل الاسلام ، والقرآن الكريم الذي نزل باللغة العربية ، وثمار عقول أولي الأمر والأدباء الذين تتلمذوا للقرآن الكريم وشواهد الشعر العربي قبل نزول هذا الكتاب العزيز •

وفكر عربي تتمثله على هذا النحو لابدّ من أن تنشأ علومه متأثرة بالمادة التي درستها موحدة متواصلة •

ويقين أننا لايمكن ألا نلتفت الى ماجرى بين يدي هذا الفكر مما ليس منه أنتماءً نظرياً ومنهجياً وتطبيقياً ، وأسباب هذه الحقيقة معروفة ، ولكن السؤال الذي لابدّ من أن نثيره يتساءل : ألم يميز هذا الفكر بين أصالته ليحتفظ بها والدخيل ليتجنبه ؟ ! •

يجيبنا تاريخ الدراسات النقدية والبلاغية العربية عن هذا السؤال اجابات لانطمئن اليها كل الاطمئنان عندما نرى بعض أصحابها يزعم : أن الشعراء المطبوعين تمسكوا بعمود الشعر العربي أصالة ، وأن سواهم قد تمردوا على هذا العمود تقليداً لأنتماءاتهم غير العربية ، وأن هذا الشاعر أو ذاك قد جدد في بناء القصيدة العربية وأستحدث في موضوعات الشعر وأفرط في

ألوان البديع لأن نسبه الأجنبي قد أورثه طبعاً وفكراً ومخيلة ليست من العربية في شيء ٠

اذن فما الاجابة التي نرتضيها ونطمئن اليها كل الاطمئنان ؟ ٠

ان هذه الاجابة هي حديث النصوص وتحليلها في مضمار التطبيق : فقد رأينا هذه النصوص تتجسد في أبنية شعرية متنوعة بين بناءٍ موحد وبناء مركب وبناء خليط ، وأستقبلنا موضوعاتها تتسع للحياة بشتى مظاهرها الفكرية والذاتية والمادية والروحية ٠

وحللنا صورها الفنية مؤدية بأنماط خصبة عن هذه الحياة ، ولم نجدها فيما رأينا وأستقبلنا وحللنا أصبعاً شاذة تنسج ماليس للعرب ٠

وأياً كان فخضم الحضارة العربية مرحلة متطورة من مراحل الفكر العربي بدءاً من جذور هذه المراحل وبداياتها وتجسداً في القرنين الثاني والثالث للهجرة ــ يمتد بين يدي بحثنا بشتى تياراته المؤثرة في الانسان وفي المجتمع ليختار منه ثلاث قضايا لها صلة عميقة بالصور الفنية : ــ

اولاها : قضية الانسان الفرد الذي له ظروف مخصوصة أوقدت في نفسه مزاجاً متميزاً ونزعة خاصة ، فتساءلنا عن مدى تأثير هذا على الصور الفنية التي أعتمد عليها في شعره للتعبير عن هذه النفس ٠

وقد أخترنا للاجابة عن هذا التساؤل أمثلة من شعر بشار بن برد : حللنا صورها الفنية تحت عنوان تراسل الحواس ٠

وثانيتها : قضية انسان تفقه في الفلسفة وتمرس بالعلوم ، وأنماز بذكاءٍ حاد ، فأستوى نسيجاً لوحده في عمق التفكير وحضور العقل والتفنن في القول ، فأستفسرنا عن مسار الصورة الفنية في شعره الذي فتح له الأبواب ليلج منها الى كيانه ؟ ٠

وقد رأينا أن نلوذ بأبي تمام لتلمس مايمت الى هذا الاستفسار بصلة ،

فأنعقد لذلك عنوان (التفريط في فنون البديع ومحاسنه) •

وثالثتها : قضية انسان أبتسمت له الدنيا ، فغمرته بنعيمها ، ورفعته الى أبراج الرفاهية ، فلم يذق في عمره شظفاً ، ولم يبذل ماء كده لكسب عيش ، فتساءلنا عن عمق تأثير هذه الرفاهية وذلك النعيم في طبيعة الصورة الفنية التي أخذها أداة للتعبير والتأثير ؟ •

وقد جردنا أمثلة من شعر ابن المعتز سبيلاً الى الاجابة عن هذا الاستفسار وعقدنا للأمر عنوان (الترف المادي) •

ترتبط هذه القضايا — من غير ريب — في بروزها بخضم الحضارة التي تأخذ الحياة بعنفٍ ، فتهزها وتمحص عنها ماتمحص من الأمور التي نلمسها في ألوانٍ من التمرد الذاتي والهدأة الفكرية وأنعطاف مادي ، وهي أمور ربما لايخلو منها عصر دون عصر فيما يتعلق بجذورها في الأقل ، ومن هنا فسيمضي بحثنا فيما بعد ليحلل الصورة الفنية في ضوء بعض مظاهرها المعاصرة أستكمالاً لأجزائه التي حددتها منهجيتنا مادة وغاية •

تراسل الحواس : —

يدير بعض الباحثين مصطلح تراسل الحواس لتحليل ملكة الخيال وتلمس دور الحواس مجتمعة في تغذيتها بمواد بناء الصورة الفنية وتشكيلها ، وهم في عملهم هذا يستضيئون بطائفة من العلوم المعاصرة الحيوية والنفسية ، ويدخلون مع أصحابها في خلافاتٍ نظرية للتمييز بين العقل والذاكرة والذهن والخيال ، فيستوي مفهوم مصطلحهم غامضاً لايستقر على حدٍ يمكن الأرتكان اليه والأخذ به •

وقد تلقفنا مصطلح تراسل الحواس على الرغم من هذا كله مجتهدين في أن نستخلص له مفهوماً يلائم مايقبل عليه بحثنا من دراسة الصورة الفنية في شعر بشار بن برد الذي عاش حياةً مخصوصة في خضم الحضارة العربية •

وهذا المفهوم يتشكل اطاره العام من أن الحواس الخمس حاسة السمع

وحاسة البصر وحاسة الشم وحاسة اللمس وحاسة الذوق تتكاتف فيما بينها في اداء وظيفتها التي هي نقل مظاهر عالم المحسوس الى العقل .

وفيما يتعلق الأمر ببشار بن برد : أن هذا المفهوم يتخصص بغياب حاسته الباصرة ونهوض حواسه الأخرى مقامها وتراسلها في نقل المدركات التي تتعلق بالألوان والحركات وما اليها من المشاهدات .

فالمعروف : أن هذا الشاعر ولد أكمه ، وأنه لم يتلق بوساطة حاسة البصر ما تنقطع الى نقله هذه الحاسة لدى المبصرين . ويبدو أن الرجل نفسه قد أهتم بوضعه هذا ، وتتبع آثاره في صناعته شاعراً ، فقال في مقطعة له[1] : —

اذا ولد المولودُ أعمى وجَدتَهُ
وجدِّكَ أهدى من بصير وأحولا
عميتُ جنيناً والذّكاءُ من العمى
فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعلم معقِلاً
وغاص ضياءُ العين للقلب فاغتدى
بقلبٍ اذا ماضيعَ الناسُ حَصَّلا
وشعرٍ كنور الروض لاءَمتُ بينَهُ
بقولٍ اذا ماأحزنَ الشعرُ أسهلا

اذا نفضنا عن قول بشار هذا ماهو من الفخر ودفع كيد خصومه ، فاننا نستطيع الاشارة الى مصطلحاتٍ أدارها الشاعر مؤدياً عما يتصل بفقدان البصر جنيناً ، وتملك مايتراسل بعضه مع بعض في التعويض عن هذهِ الحاسة المفقودة : من هذه المصطلحات لفظ (الذكاء) الذي رآه من العمى .

ورأيه هذا في ظاهر البحث العلمي والنفسي يتمثل في أن فاقد الشيء

---

(١) ديوان بشار بن برد ص ١٨٠ .

يعوض عنه متوجهاً الى مايعينه على ذلك ، فالكفيف حين لايمتلك العينين يشحذُ حواسه الأخرى للنهوض بما يحتاجه من حاسة البصر ، وهذه الحواس بطبائعها قادرة على ذلك •

فهو مثلاً لا يرى الوردة التي يأخذها بين أنامله ويقربها من أنفه بيد أنه عندما يسمع من المبصرين أن تلك الوردة بيضاء تتراسل حاسة اللمس والشم والسمع ، وتنقل الى عقل صاحبنا طبيعة الوردة في رقة ملمسها وطيب رائحتها وبياض لونها • والالحاح على الحواس في هذه الحالة بحكم الضرورة يثمر اليقظة الذهنية والحرص على المتابعة ودقة الملاحظة وما الى ذلك من الصفات التي تندرج في مفهوم مصطلح الذكاء •

ومنها لفظ (الظن) الذي وصفه الشاعر لديه بأنه عجيب وبأنه للعلم معقل • والظن بهذه المواصفات ربما يرادف في مفهومه مصطلح الذاكرة الذي يدل على ملكة الاحتفاظ بالمعارف المكتسبة مخزناً ومستودعاً والافادة منها في فاعلية منتجة : ردّ علماء النفس ثمارها الى ملكة الخيال التي هي القدرة على بعث الصورة المترسخة في الذهن من العالم الخارجي وتركيبها لغةً مخصوصة تؤدي عن العواطف والأنفعالات •

ومنها لفظ (القلب) الذي صوره الشاعر مستقبلاً ضياء عينه الغائص ، وسيره محتفظاً بما ضيعه الآخرون • والقلب ـ على هذا النحو ـ مفهومه أوسع من مجامع الاضغان وملتقى العواطف ، وربما يمتد هذا المفهوم الى ملتقى الحواس كاملة متكاملة في الحفظ والتخيل والتعبير •

وأياً كان فان هذه المصطلحات في المحصلة قد أفتخر بشار بتملك أدواتها في مضمار قول الشعر •

وعلى أساسها نوّه في شعره هذا بخاصة التلاؤم ميزة وأدى عن هذه الخاصة بصورة فنية مقابلة جمع بين شعره ونور الروض على سبيل التشبيه المقيد •

وهذه الصورة المقابلة اذا كانت بصرية في لونها وترتيبها ــ لاتتبرأ مما تراسل الحواس الأخرى في بنائها ، ذلك لأن الشاعر قد حدد وجه التشابه والتقابل في الصورة بحدث التلاؤم الذي نستطيع أن ندرك مفهومه في ضوء نفسية بشار • فهو ــ كما تؤكد قصائده كان متهماً بالعجز في وصف النساء ، فأراد أن يدفع هذه التهمة بتأكيد أن شعره متلائم في صوره سهل في ادائه •

والملاحظ أن بشاراً كان حساساً من هذه التهمة يقيدها في شعره ، وينقضها بشيء من الدعابة ، من ذلك قوله[٢] : ــ

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة
والاذن تعشق قبل العين احياناً

قالوا بمن لاترى تهذي فقلت لهم
الأذن كالعين توفي القلبَ ماكانا[٣]

وفيما يتعلق من هذا الأمر بتراسل الحواس : أن صاحبنا يصور الأذن عاشقة قبل العين ، ويرى حاسة السمع سباقة في معترك الغزل •

ويقين أن مذهبه هذا لايستقيم في الواقع اذا ماجردنا السمع عن الحواس الأخرى في تراسلها وتكاتفها ونيابة بعضها عن بعض ، وان كان يمتلك قدراتٍ تستبق قدرات البصر كما يقرر علم البصريات : ــ

فالبصر لايدرك الألوان مثلاً الا بوساطة الضوء الذي تمتصه المرئيات ، وتعكس لوناً من الألوان المكونة له ، فتستقبله العين •

فهذه العين عاجزة حين يسود الظلام ، ولا يتوفر مصدر ضوئي ، فكأن الضوء عكازة العين في تلمسها المحسوسات • أما السمع فليس كذلك في حدود مدركاته ، ذلك لأنه يلتقط الصوت ليلاً ونهاراً وبين لجج دياجير الظلام وشعشعة الأنوار •

---

(٢) ديوان بشار ص ٢٢٣ .
(٣) المصدر السابق نفسه ص ٢٢٦ .

ومن الطريف أن بشار بن برد نفسه قد أنتبه الى شيء من الصور التي تنتج عن تراسل الحواس في قوله(٤) : ـ

يا ليتني كنتُ تفاحـاً مفلـّجة
أو كنتُ من قضب الريحان ريحانا
حتى اذا وجدت° ريحي فأعجبها
ونحـن في خلوةٍ مثلتُ انسـانا

فحاسة الشم في هذه الصور تفضي الى ماتدركه حاسة البصر ، اذ التمني لايتحقق الا اذا دخل الشاعر الى خدرها على جناح رائحة التفاح والريحان ، فاذا ماتلقت الحبيبة المشموم تفاحاً أو ريحاناً وهاج شوقهـا أستلم البصر الرائحة وصيرها أنساناً في هيئة تدركها العين فتقع في الفخ •

والصور في طبيعتها من نسج تجربة الشاعر بين احضـان حضـارةٍ مادية : فالمعروف من حياة بشار بن برد أنه كان يعاني من الحرمان بين يدي المرأة ، فكان يتحايل من غير جدوى في الوصول اليها •

وقد دفعه هذا الحرمان الى أن يتمنى مسخه ، فأقتبس تمنيه هذا مادته من بيئته المتحضرة ، فتجسد في صورتين فنيتين مقابلتين : اولاهما تصوير بشار تفاحة مفلجة ، وثانيتهما ابرازه ريحاناً •

وهاتان الصورتان في جانبهما النفسي والشعوري والفـكري تعبران عن ذاته مخادعـة لا تقيم أعتبارا لأي شيء سوى تحقيق الغاية ، اذ أدى الشاعر بهما في هذا الجانب سوء ظنه بالمرأة ، فرآها مخدوعة : تغريها الرائحة مهما زهدت قيمة ما تفوح منه •

فقد تمثلها وهي تحتضن التفاح والريحان الى خلوتها وتخيل نفسـه هناك رجلاً يقضي من صاحبته وطره •

---

(٤) ديوان بشار بن برد ٢٢٤ .

ان المنهج الموازن يقتضي ان نلتفت هنا الى الشاعر كثير عزة الذي تمنى لنفسه ولحبيبته صورة في قوله[٥] :ـ

ألا ليتنا ياعز كنا لذي غنى
بعيرين نرعى في الخلاء ونعزب[٦]
كلانا به عر فمن يرنا يقل
على حسنها جرباء تعدي وأجرب[٧]
اذا ماوردنا منهلاً صاح أهله
علينا فما ننفك نرمى ونضرب
نكون بعيري ذي غنى فيضيعنا
فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
يطردنا الرعيان عن كل تلعة
ويمنع منا أن نرى فيه نشرب
وددت وبيت الله أنك بكرة
هجان وأني مصعب ثم نهرب[٨]

هاهنا يطلق شاعرنا بأمنيته تلك خياله ويرسم لنا صورة مقابلة لنفسه ولحبيبته تجسدهما بعيرين أجربين : يزهد الناس فيهما ويتحاشونهما ويكيلون لهما من الضرب ما يبعدهما عن العيون .

وواضح ان هذه الصورة المقابلة على قسوتها ومجاجتها ـ تومىء الى عفة الشاعر وحسن طويته ، اذ لا يتمنى غير ما يحقق له العيش مع حبيبته .

(٥) ديوان كثير عزة ص ١٦١ .
(٦) تعزب : تبعد في المرعى عن الحي .
(٧) العر : الجرب .
(٨) البكرة : الناقة الفتية ـ الهجان . الكريمة ، المصعب : الفحل من الابل حاشية الديوان ص ١٦٢ .

ولعلنا نتأى عن مقصدنا اذا ما وازنا أكثر من هذا بين بشار بن برد وكثير عزة من حيث المضمـون ، لذلك نعود الى ما نراه من أثر الحضـارة المادية في بناء الصورة الفنية لدى الشعراء ، ونؤكد : أن سنن العربية مؤهلة لأستيعاب مظاهر هذه الحضارة مادة متجددة وفكراً متغيراً .

فأسلوب بناء الصور الفنية المقابلة في البيان العربي تشبيها قد أسعف بشار بن برد في ادائه عن بيئته الحضارية وعن تجـربته المخصـوصة وذاته المتمردة ، وبقي في تواصله مع كثير عزة الذي أتخـذ الاسـلوب نفسه في الاستمداد من بيئة بدوية وتصوير قيم أخلاقية كريمة .

وأياً كان فالسؤال الذي ينبغي أن نقيد به الغلواء في الاعتماد عـلى تراسل الحواس وسيلةً طبعية في رسم الصور الفنية يستفسر هاهنا قائلاً : هل تجرد بشار بن برد في هذا الميدان عن تلقي الصـور الفنية التي بناها الشعراء في الشعر العربي الموروث ، وأنقطع الى تراسـل حواسـه مبدعاً ومبتكراً ؟ .

المعروف عن ولادة الشاعر العربي : أن فنه يرى النور في مخاض عسير من حفظ أشعار الاسلاف وروايتها وفقهها والبصر بعلومها كافة ، لذلـك فان مخيلته تمتلىء بما في هذه الاشعار من عناصر فن القريض تجربة وفكرة وعاطفة وخيالاً وألفاظاً وتعابير : أفرغت في أبنية من القوالب الشكلية .

والمعروف أيضاً : أن لأشعار العرب هذه في تقاليدها سدنة من أولي الأمر والعلماء يقومون على حمايتها والأخذ على أيدي العابثين بها .

وفيما يتعلق الأمر بشاعرنا نلتقي فيما وصل الينا من شعره قصائد تفهم منها : أنه كان في صراع مع هؤلاء السدنة : يهجو من يطول هجاءه مثل سيبويه وحمـاد الراوية وخلف الأحـمر ، ويستسلم لمن تقصر به همته عن الخروج من دائرة سلطانه .

وفيما يتعلق أمر هذا الاستسلام بصور شاعرنا الفنية مضامين أن الخليفة المهـدي قد نهاه عن التشبيب ، فأمتثل لنهيه قائلاً[٨١] .

يا منظـراً حسـناً رأيتـهْ
من وجـه جـارية فديتـهْ
بعثتْ اليَّ تسـومني
بـرد الشـباب وقد طويتـهْ
والله ربَّ محمـدٍ
ما ان غـدرتُ ولا نَويتـهْ
امسـكتُ عنكِ وربّما
عَرَض البلاءُ وما آبتغيتهُ
انَّ الخليفـة قـد أبى
واذا أبى شـيئاً أبيتـهْ
ومخضبٍ رخص البنـا
نِ بكى علي وما بكيتـهْ
ويشـوقني بيت الحبيب
اذا آدّكرتُ وأينَ بيتـهْ
قـام الخليفـة دونَهُ
فصـبرتُ عنه وما قليتهْ
ونهاني الملك الهـُمـامُ
عن النسيب وما عصيتهْ

ومما يحسه المتلقي بين يدي هذه القصيدة : أن صورها الفنية تؤكد دلالتين متلازمتين :ـ

اولاهما : دلالة نفسية مشيرة الى أن الشاعر يحترق شوقا الى فتاته ،

---

(٩) المصدر السابق ص ٥٥ .

وانه يوطن العزم على الوفاء لحبها والتواصل معها .

وثانيتهما : دلالة فكرية تستوي سياطاً من الكبت والحرمان : تتلوى في يد السلطان الذي له الحق في ان يكبل العواطف ويلجم الألسنة .

والدلالتان في سياق بحثنا تجسدان العبء الحضاري الذي تنوء به مشاعر بشار ، وتتعثر بين قيوده مخيلته .

ان هذا العبء مهما كان ثقيلا في حجمه متراميا في مساحته لا يمكن أن يكل حدة هذه المخيلة ، ويسد منافذ تلك المشاعر ، وانما تقيم قضبان كبتٍ يتمثل في النهاية صراعاً تنجم عنه صور فنية تترجرج بين الصدق والكذب ، وتتراوح بين ظلمة التقليد واشراقة الأبداع .

وقد يخفف هذا الصراع كفة الصدق الفني والاصالة المعبرة ، فتثقل كفة الكذب المصطنع والتقليد التبعي ، فاذا شاعرنا يستورد بضاعة الأقدمين ، ويكدس صورهم الفنية قوالب لا تمت الى بيئته بصلة ، ولا تنتمي الى واقعه بوشيجة .

وتتجلى هذه الحقيقة في قصيدة قالها في امرأة يحبها اسمها عبدة[10] .

لعبدة دارٌ ما تكلمنا الدار
تلوح مغانيها كما لاح أسطارُ
أسائِلُ أحجاراً ونؤياً مهدّماً
وكيف يجيب القول نؤي وأحجارُ
وما كلمتني دارها اذ سألتُها
وفي كبدي كالنفط شُبَّتْ له النارُ
وعند مغاني دارها لو تكلمت
لمكتئب بادي الصبابة أخبارُ

(١٠) المصدر السابق ١٠٣ .

فهذه مقدمة طللية على عادة الشعراء الجاهليين صورها الفنية نزند مادة ومعنى ومبنى الى معلقة زهير بن أبي سلمى وطرفة ولبيد ورائية النابغة •

فدار حبيبته لا تتكلم كما لم تتكلم دمنة (أم أوفى) في مستهل معلقة زهير بن أبي سلمى :ـ

أمن أم أوفى دمنة" لم تكلّم
بحومانة الدراج فالمتثلم

ومغانيها تلوح في جهد جهيد كما تلوح أطلال خولة في مطلع معلقة طرفة :ـ

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وصورة المشبه به التي قابل بينها وبين مغاني دار عبدة (لاح أسطار) وقع عليها من تعبير (ضمن الوحي سلامها) من قول لبيد في مقدمة معلقته :ـ

فمدافعُ الرّيان عرّيَ رسْمها
خَلَقاً كما ضَمِنَ الوحيَ سِلامها

وأستمد الفاظ النؤي والاحجار التي يسائلها وينكر مساءَلتها من قصيدة النابغة الذبياني :ـ

عوجوا ، فحيّوا لنُعمٍ دمنةَ الدارِ
ماذا تُحيون من نؤي واحجار ؟

وهكذا سائر الصور التي تشفع لها أصالة صورته المقابلة التي بناها على (النفط شبت لهُ النار) موهماً أن كلمة النفط من شؤون حياته •

والبحث اذا أعتذر لهذه الظاهرة التقليدية في صور بشار بن برد بما أخذ بهِ نفسه مستظهراً أشعار الأقدمين ومرتحلاً في منازل قبائلهم ، فان

أسباب الاعتذار تأبى عليه حين يلتقي الشاعر وهو يتحدث عن طرفه في مغازلة الحبيبة قائلاً[11] :

يُكلّمُها طرفي فتوحي بطرفها
فيخبِرُ عما في الضمير من الوجد
فان نظر الواشونَ صدتْ وأعرضتْ
وان غفلوا قالت ألست على العهد

فهو يشخص طرفه متكلماً ، ويجسده في صورة آلة الكلام على سبيل الاستعارة المكنية ، ويترك طرف حبيبته يومىء على الحقيقة •

وفي يقيننا أن صورته الفنية هذه المشخصة تنبض بشعوره غير الواعي عاجزاً عن الاشارة بطرفه ، فأسند طرفه الى الفعل (يكلم) ، ودلنا على أنه يحس بواقع حاله كفيفاً ، وربما يكون تقليدهُ الشعراء المبصرين هداهُ الى هذا اللون من التعبير الذي يكشف عن ضرب آخر من الصراع المحتدم في أعماقه •

فالرجل لا يرى ، ولابـدّ من أن تكون لـه لغته الشعرية وصوره الفنية التي تؤدي عن أحاسيسه الذاتية ، وتجسد طبيعة مخيلته المحرومة من نافذة حاسة البصر • ويبدو أنه سعى في خلق هذه الصور الفنية وتلك اللغة الشعرية ، فأتى سعيه عاملاً آخر من عوامل الصراع الذي دارت رحاهُ في حياته المتمردة الثائرة •

وتحدثنا سيرة هذه الحيـاة عن هذه الثورة وذلـك التمرد بروايات لم تبق للرجل ذمة وديناً ، وأنتهت به الى تأكيد قتله زنديقا •

لا يلتمس بحثنا في هذه الروايات سبيله الى تحليل صور الشاعر الفنية ، وانما يستنطق قصائده وتستفهم مقطعاته على قلة ما وصل الينا منها •

وهذه أبيات[12] له تصور حاله ناراً متأججة في النفس وفي الشعور

(11) المصدر السابق نفسه ص ٨٩ •
(12) المصدر السابق ص ٢٤ •

وفي أستقباله الحياة .

خلقتُ على ما فيَّ غيرَ مخيَّرٍ
هواي ولو خُيِّرتُ كنتُ المهذبا
أريدُ فلا أعطى واعطى ولم أرِدْ
ويقصر علمي أن أنال المغيبا
وأصرَفُ عن قصدي وعلمي ثاقبٌ
فارجعُ ما أعقبتُ الا التعجبا
خطبتُ على ظهرِ الزمانِ لعلهُ
يساعفني يوماً وان كان أنكبا
لعمري لقد غالبتُ نفسي علىالهوى
لتسلي فكانت شهوةُ النفسِ أغلبا
ومن عجب الأيـام أنَّ اجتنابها
رشادٌ وانّي لا أطيقُ التجنبا

فهذا مشهد تزدحم الصور التقريرية في رسمه ، وبث الحياة في أرجائه : هيئاتٍ مرئية ، وأصوات مسموعة ، ومسرات محسوسة ، وآلام لاذعة .

وهذا المشـهد برمته يعكس لنا الشعور بالغربة والايمـان بالقدرية والصراع الدموي مع النفس وضد المجتمع والاستسلام للمحتوم في نهاية الأمر .

فشـاعرنا قد خلق من غير ارادة منه ، فجاء خَلْقه وخُلُقه على غير ما يشتهي ويريد .

وواقعه منعٌ ورفض ، وتفاؤله يقصر عن كشف ما قد يغير هذا الواقع .

ويجتهدُ في أن ينال قصده ومرامه ، فتصده الموانع خائباً ، ويسائل الزمان فـلا يجيبه ، ويغالب هوى النفس ، فينهزم مسلماً قياده الى شهوة

النفس التي : تنكرهُ تقاليد مجتمعه وأعراف الطبقة الحاكمة والعالمة من هذا المجتمع •

انه عبء الحضارة ثانية تنوءُ به ذاتية الشاعر هذه ، تتعثر على أعتابه مشاعره ، ومع هذا فهو يمضي الى سبيله شاعراً لابدَّ من أن يقول الشعر كسباً للعيش وتعبيراً عن هذه المشاعر وتلك الذاتية •

والسؤال يقود خطى بحثنا هاهنا مستفسرا عما أداهُ تراسل الحواس لبشار بن برد من صور فنية في هذا الصراع الحضاري بشتى مناحيه ومحاوره ؟ •

لقد بينا ــ فيما مضى ــ السدود التي أعترضت تراسل الحواس ملكة لدى بشار بن برد ، وأخذت عليه منفذه الى صدق التعبير وابداع الصور الفنية على الاطلاق من غير تلكؤ وميلان بهذه الكفة أو تلك •

واذ كانت المسألة في هذا الباب مسألة صراع ، فلا بدَّ من أن نلتقي في هذا الصراع القوة المغلوبة بعد أن ألتقينا القوة الغالبة ، لاسيما اذا علمنا أن لهذه القوة المغلوبة مقوماتها وأسباب ثباتها ضاربة جذورها في حياة الشاعر المتمردة الثائرة ، وفي تملكه زمام فن القول •

يمتد هذا الملتقى في قصائد ومقطعات خصَّها في وصف المرأة وجردها للغـزل •

الغريب أن اللائي نعتهن وتغزل بهنَّ قد أنكرن فعلته ، وشككن في قدرته ، فهذه واحدة منهن أسمها فاطمة تتمثل في قوله[13] :ــ

عجبتْ فطمـةُ مـن نعتي لها
هل يجيدُ النعتَ مكفوف النظر

(١٣) المصدر السابق ص ١٣٥ .

فسرد لها صوراً فنيةً مرئية عسى أن يزيل عجبها ويقنعها ببراعته فقال : ـــ

بنت عشر وثلاثٍ قُسِّمتْ
بين غصنٍ وكثيب وقمـــرْ
دُرّةٌ بحـــريةٌ مكنــونةٌ
مازَها التاجرُ من بين الدُرَرْ

فالشاعر هاهنا يستذكر ما حفظ من نعوت المرأة ، فيصور صاحبته في صور مقابلة مطلقة : تشبيهات بليغة ، فاذا فاطمةُ قامتها غصن ، وأردافها كثيب ، ووجهها قمر" . ثم يردف هذه الصور بصورة مقابلة مقيدة نوعاً : تكشف عنها درةً في بياضها وغلو ثمنها لدى التجار وفي أسواق النخاسين .

وهذه الصور في طبيعتها التقليدية ـــ ثمرة" لرد فعلٍ أجاب عن تحدٍ جرح كبرياءه شاعراً ، يتقن فن القول صناعة وتصنعاً ، ويحفظ من هذا الفن مايسكت المتشككين .

وفي مقطعة أخرى من هذا الباب يكرر الشاعر هذا الأمر في صـــورة لها دلالتها الخاصة فيقول(١٤) :ـــ

وكاعبٍ قالت لأترابهـــا
ياقوم ما أعجبَ هذا الضريرْ
هل يعشق الانسان ما لا يرى
فقلت والدمـــع بعيني غَزير
ان كان عيني لا ترى وجههـــا
فانها قد صورتْ في الضمير

فهذه الكاعب حجتها تتواصل بحكم الحضارة وعبئها المادي ، اذ الانسان في معتركها بين قاتلٍ ومقتـــول ، والســـلاح الذي يمكنه من أن لا يكون

---

(١٤) المصدر السابق ١٣٩ .

مقتولاً هو كمال الحواس الخمس وخلوصها من النقص .

والطريف أن هذه الحجة تجد صداها لدى شاعرٍ معاصر في قوله : ـــ

ان عشقنا فعــذرنا

ان في وجهنــا نظــر

ويبدو أن بشاراً قد تأثر لتلك الكاعب ، وصور نفسه باكياً لطعنتها فساق لها مــا يبرر عشقه لــو تفهم ما ساقه ! وأشــار الى ضميرهِ مغرساً لصورتها .

ولسنا نريد أن تتشبث بأذيال ما ساقه ، بيد أن البحث لا يستطيع أن يتخفف في تحليل الضمير مغرساً لصورة المعشوقة . وعليه فالضمير مصطلح آخر ينضم الى المصطلحات التي أدارها بشار بن برد مؤدياً عن ملكته في اجادة فن الشعر ومبيناً أن الشاعر انسان لا يشلُ عواطفه ومشاعره فقــد جزءٍ من اجزاء جسمه ، لأن هذه العواطف والمشاعر تجد لها سبلاً : بعضها معروف لنا حواساً تلم بالمرأة سمعاً ولمساً وشماً ، وبعضها الآخر لما نعرفها وتتوصل الى كنهها : سعى علم النفس المعاصر بشتى مدارسه الى الكشف عنها فرسخ مفاهيم بشأنها : منها مفهوم الحاسة السادسة ، ومفهوم اللاوعي، ومفهوم ما وراء المحسوس .

وأفاد النقد الأدبي من هذا كله ، فزعم أن الشعر الهام ووحي ، وأن مصدر هذا الالهام والوحي ليس مما يستجيب الى العلوم كشفاً عن طبيعته .

ومهما يكن فبشار بن برد يمدنا بمادة نقــدية أدبية من خلال صــورهِ الفنية التي أبتدعها في نعت المــرأة ، وأبتكرها في التغزل بها ، من ذلـــك قوله(١٥) : ـــ

انَّ سليمى ـــ والله يكْلؤها

كالسُّكرِ تزدادُهُ على السَّكَرِ

(١٥) المصدر السابق ص ١٣٠ .

بلّغتُ عنها شكلاً فأعجبني
والسمع يكفيك غَيبة البصر

فهو يدين للآخرين بما يعرفه عن سليمى شكلاً وهيئة ولكنه يؤكد : أن السمع يكفي غيبة البصر ، ويُغني عنه •

وفي هذا ــ من غير ريب ــ دلالة نقدية أدبية تصح معياراً لتبرير ما يصوغه الشاعر من صور فنية أداة تلغي دور العين ، ووسيلة تنسخ مهمة البصر ومن ذلك قوله(١٦) :ــ

قالوا بسلمى تهذي ولم ترها
يابعْدَ ما غاولَتْ بكَ الفِكَرُ
فقال بعضُ الحديثِ يشغفُني
والقلبُ راءٍ ما لا يرى البصرُ
لا أستطيعُ الهوى وهجرتَها
قلبي ضعيفُ وقلبها حَجَرُ
كأنَّ وجدي بها وقد حجبت
في الرأس والعينوالحشا سُكُرُ

فهو هاهنا يسلب العين تخصصها في الرؤية ، ويقيد مدى أبصارها ازاء القلب الذي يصوره رائياً ما يفوق قدرة البصر ، ويتجاوز حدوده من المرئيات كماً ونوعاً •

وقلبٌ هذه هي ملكته قبالة العين ــ لا يمكن أن يكون مفهومه لغةً : مضخة الدم في الصدر ، وانما يتحقق دلالة على ما وراء الحواس مجتمعةً ، لذلك يقرر بين يدي هذا القلب : أن في رأسه والعين والحشا سُكُرُ يوم أحتجبت عنهُ سلمى •

---

(١٦) المصدر السابق ص ١٠١ •

وأياً كان فان المتلقي ينبغي أن يلم بمذهب بشار بن برد في هذه المسائل العضوية والنفسية ، ويفهم في ضوئها صورهُ الفنية مادة وأبنيةً ودلالات .

فشاعرنا يتجاوز المألوف في هذه الصور الفنية ، وان كان يستمد لبناتها من هذا المصدر أو ذاك ، ففي قوله[17] :ـ

خَوْدٌ اذا جَنَحَ الظلام فانها
تكفي المؤانسَ فقدةَ المصباحِ

ـ صورة فنية مقابلة مستنبطة : تنكشفُ عن هذه الخود مضيئة لا كالمضيئات ، فندرك أن بشاراً يعرف من المبصرين : أن الظلام اذا ما غشى العيونَ وحجبها عن الرؤية والابصار ، فان المصباح يهزم هذا الظلام ويعيد الى العين قدرتها على تمييز الأشياء ألواناً وهيئات ، ولكننا في الوقت نفسه ندرك ايضاً : أنه قد تمرد على معرفته تلك ، وغير قوانينها ، وصور فتاته مستكفية فقد المصباح ونائبة عنه في محنة الديجور وعجز العيون ازاء حندس الليل وفي المنحى نفسه يقول[18] :ـ

دُرَّةٌ حيثما أديرتْ أضاءَتْ
ومَشَمٌ من حيثما شُمَّ فاحا
وجناتٍ قال الالهُ لها كوني
فكانت رَوحاً ورُوحاً وراحا

فمعلومة بشار من واقع الحياة وأحاديث الناس لا يمكن أن تخطىء في أن الشيء المضيء تقف حدود أضاءَتهِ حيثُ لا يوجد مصدر للضوءِ كالشمس والمصباح ، وينحبس ضوءهُ اذا ما أعترضه حاجزٌ ، بيد أنه ينفلتُ من هذهِ المعلومة ، ويكسر قانونها ، ويصور حبيبته في صورة درةٍ تضيء أنى أديرت .

---

(١٧) المصدر السابق ص ٦٦ .
(١٨) المصدر السابق ص ٦٥ .

وكذلك حاله مع ما يعلم عن المشمومات التي يفوح طيبها في مساحة من الهواء مقيدة ، فيتناسى ما يعلم ، ويصور صاحبته تلك مشماً من حيثما شمَّ فاحاً .

وما حفظ من آيات الله البينات عن جنات الخلد يملأ عقله الملتزم علماً وفقهاً وتأويلاً بصفات مخصوصة تتسع لخيرات الاخرة المادية والمعنوية التي يستوي جمال أي امرأة هباءً منثوراً بين يديها ، ومع هذا فهو يصور صاحبته جنات هي رَوح ورُوح وراح .

وربما تخطى الشاعر وجه الشبه بين طرفي الصورة المقابلة كما هو ذائع في العرف ومقرر في التشبيهات ، من ذلك قوله[19] :ـ

أشبهكِ المِسكُ وأشبَهْتِهِ
قائمـةً في لونهِ قاعِدَهْ
لا شكَّ اذ لونكما واحـد
انكما من طينة واحِـدَهْ

فوجه الشبه بين المرأة والمسك ـ عرفاً ذائعـاً ـ هو طيب الرائحة : واذا كان لاحدٍ من الناس ـ ألتماس السمرة في هذا الباب بدلاً عن ذلك، فلا بدَّ من أن يكونَ مبصراً اللون ومدركاً اياه عياناً .

وشاعرنا أبى الا أن يكون هذا الأحد ، فقرر التماثل التام بين صاحبته والمسك الذي أشبهها وأستوت هي مشبهة اياه في قيامها وقعودها فائضـة بلونه .

وفي ابيات أخرى يلح بشار بن برد على نسخ ناموس الطبيعة وقواعد المجتمع في رسم الصور اذ يقول[20] :ـ

(١٩) المصدر السابق ٩٧ .
(٢٠) المصدر السابق ص ١١ .

وَجوارٍ اذا تحلّين لم تدْرِ
جَــوارٍ في حَلْيِها أم ظباءُ
يتعرضن لي بفاترة الطّــرْ
فِ اذا أقبلتْ ثناها الحياءُ
وحديثٍ كأنهُ قِطعُ الروضِ
ففيــه الصفراءُ والحمــراءُ

فهو هاهنا يلغي قدرة العين على التمييز بين هؤلاءِ الجوارِي والظباء ويوحي بصورةٍ فنية عنهنّ تعجز حاسة البصر عن ادراكها ، فتتيه في حيرةٍ أخماسا بأسداس رجاء أن تفهم ما عسى أن يكنّ في حُليهن •

وبعد هذا يتحزم بملكته المخصوصة قلباً يكفي فقد البصر ، ويغني عن العين ، فيقدم صــورة فنية مقابلة عن حــديث اولاء الجوارِي ، فاذا هذا الحديث كأنه قطع الروض فيه الصفراُ والحمراءُ •

فالحــديث الذي معيارهُ السمع في تلقي رقتهِ نغماً ، واستقبال رجعهِ عذوبة ــ لا يمكن أن يكون من قطــع الروض في شيء ، لأن قطع الروض ألوان تدركه حاسة البصر ، وروائح زكية تأنس بها حاسة الشم •

وهذا الحديث ان كان مقياسه العقل يطمئن الى دقتهِ منطقا ونظامه أفكاراً ــ لا يتجسد لوناً أحمر وأصفر تختص حاسة البصر ايضاً في ادراكه مشاهدة •

واذن فما عسى أن يكون هــذا الحــديث الذي تلقاهُ شــاعرنا عن حوارٍ هنّ ظباءٌ لا كالظباء ؟ •

ان قطع الروض التي تحوز العين قصب السبق بين الحواس الأخرى في تمليها واستجلاء جمال خضرتها وروعة ألوان أزهارها وصفاء مائها وزرقة سمائها ــ تتمثل في خضم تراسل حواس الشاعر الكفيف صورةً أخــرى مظاهرها البصرية تتفــاعل مع مظاهرها التي تدرك بحاســة السمع ألحاناً تصدرُ عن الطيور وحفيف الأشجار وخرير الجداول ، والتي تستقبلها حاسة

الشم عطوراً تفوح عن الأزهار والأعشاب ، والتي تحس بها حاسة اللمس نسيماً عليلاً وأوراداً رقيقة ، والتي تتمتع بها حاسة الذوق ثمراً شهياً وماءً زلالاً ، وفي المحصلة ينسج هذا التفاعل في هذه المحاور وسواها صورةً مقابلة مبتدعة مشبهاً به : تنقل الينا صورة حديث الجوارى مشبهاً •

وهذا النقل ـ من غير ريب ـ يثير فينا ـ على درجاتٍ من التفاوت ـ أحاسيس مخصوصة وعواطف لا يكون لنا عهدٌ بها اذا ما جاء تقليدياً في حدود العرف المتواتر عن الأحاديث طبيعةً وفي العلم المقرر بشأن الكلام أصواتاً وأفكاراً •

وقد ينبه الباحثون الى ما أشيع عن زندقة بشار بن برد وما رُمي به من المروق عن الدين الحنيف ، وهم يقفون له على صور فنية وظف في بنائها موادَ أستقرت في المعجم الاسلامي قيماً واصطلاحات ، من هذه الصور قوله(٢١) :ـ

ألا يا خاتم الملكِ الذي
أملكُ ان نلتُهُ
فؤادي فيك مجنونٌ
ولو أستطيعُ سلسلتُهُ
وانت الحجر الأسودُ
لو يخلو لقبلتُهُ

فقوله خاتم الملك صورة فنية بديلة مقارنة عن محبوبته بناها الشاعر على أساس الاستعارة التصريحية المرشحة : وطدَّ دلالتها الحضارية شرعاً وسياسةً ، وجسدها في ضوء هذا التوطيد قوةً تمكنه من أن يكون خليفة يملك حقاً وحقيقةً ان نال خاتم الملك وشارة الخلافة •

---

(٢١) المصدر السابق ص ٥٦ .

ولما كانت الصورة الفنية البديلة المقارنة بهذا البناء اللغوي والبلاغي تقتضي لوناً من التشابه وضرباً من الملابسة بين المستعار والمستعار له،فان المتلقي يحار فيادراك هذه الملابسة وذلك التشابه فيواقع أهمية المحبوبة وقيمتها ازاء خاتم الملك ، فلا يتمثل هذه الأهمية ، ولا يقع عليها فيما يقرره العرف تقليداً وما تحرره الحياة معايشة ، ومن هنا لا يبقى لهذا المتلقي الا الرجوع الى حقيقة وضع الشاعر كفيفاً لا يحلم بالملك الحقيقي شرعاً وواقعاً ، وانما يتصور خيراته المادية الحضارية والروحية الدينية بشكل من الاشكال في نيل المحبوبة ووصالها والعيش معها .

والشاعر يصور فؤاده في هذا وفي غير هذا مجنوناً لا برء من جنونه ولا سبيل لأنقاذه .

ويبدو أن بشاراً كان يعلم أن المجنون تسقط عنه التكاليف ، ويحمل كلامه على أنه هذيان في هذيان ، لذلك حزم أمره عن وعي فني ، فقدم عن محبوبته صورة فنية مقابلة مطلقة وازنت بينها وبين الحجر الأسود المقدس على أساس التشبيه البليغ ، وجسد هذه الصورة حقيقة بايحائه الينا ان الحجر الأسود لو خلا له لقبله وهو لا يخلو له بسهولة ويسر في موسم الحج في الأقل .

تحدثنا كتب التاريخ ومصادر الأدب العام والسير : أن تطور الحياة المادية وتغير بنية المجتمع العربي في العصر الأموي والعصر العباسي قد أنكشف عن فئة من المغنيات كن جواري وقياناً : يقتنيهن أولو الأمر والأثرياء ، ويعهدون بهن الى مغنين أتقنوا فن العزف وصناعة الغناء ، فيدربوهن حتى يصبحن زينة المجالس .

وقد يجور الدهر على بعضهن أو ينشئهن أصحاب الحانات والخمارون، فيتخذن سبيلاً ينتهي بهن الى حال لا تحفظ لهن مقاماً أجتماعياً ، ويسلبهن الكرامة الانسانية .

ويقين أن عيش المغنيات في ضوء هذا الحديث ظاهرة نعود في دواعيها ونتائجها الى ترسخ الحضـارة في جانبها المادي الذي ينفلت زمامه من يد التقاليد العريقة والقيم الفكرية والشريعة الاسـلامية ، لذلك نلتقي المرأة الجارية المغنية بين عواصف هذه الظاهرة سلعةً تباع وتشترى ومتاعاً يجد ويبلى ، فتفقد ما منحها القرآن الكريم من عزة ، وتنزوي عن النفوس التي ملأتها آي الذكر الحكيم بصـور فنية رفعت مقام النسـاء سكناً للرجال ، وجعلت بينهن وبينهم مودة ورحمة .

ان لبشـار بن برد قصيدة جـردها لوصف مغنيةٍ وتجسيد أثرها في مجلس غناء أستهلها قائلاً [٢٢] :ـ

لعمرُ أبي زُوّارُها الصيدُ انهم
لفي منظرٍ منها وحُسْن سماعِ

ثم يفصل منظر هؤلاء الزوار بين يدي المغنية قائلاً :ـ

تصلي لها آذانُنا وعيونُنا
اذا ما ألتقينا والقلوبُ دَواعي

فهاهنا صورة فنية عن ذلك المنظر قوامها الفعل (تصلي) الذي يستقر معناهُ اللغوي دعاءً في المعجم العربي ، ويتقرر مدلوله الشرعي في آي الذكر الحكيم ركناً من أركان الاسـلام : يؤديه المسلمون نية ووضـوءاً وقراءة للقرآن الكريم وأدعية وحركاتٍ مخصوصة متوجهين الى القبلة في خشوع بين يدي ربّ العالمين .

أما شاعرنا فيسند هذا الفعل الى الآذان والقلوب ، ويجسدها مصلية لتلك المغنية بتأثير دواعي القلوب وأسبابها .

يجري هذا الأسناد بلاغةً على أساس الاستعارة التصريحية ، فيبني

---

(٢٢) المصدر السابق ص ١٥٦ .

تلك الصورة الفنية بديلة عن المعنى اللغوي والمدلول الشرعي لمادة الصلاة ، فاذا المغنية تستوي أمام الزوار وقد توجهوا اليها .

وبدهي أن العلاقة ـ تشابهاً وملابسة بين صورة آذان زوار المغنية وقلوبهم ، والمؤمنين في اداء ركن الصلاة ـ تنبض بلونٍ من الحرمة وضربٍ من الخشوع ، ومن هنا توطد للقصيدة لحمة وسدى من عاطفة التقديس وشعور المهابة ينسج عليها الشاعر صوره الفنية المتتابعة في البناء الموحد لقصيدته ، فهو يصور المغنية اثر تصوير زائريها قائلاً :ـ

وصفراء مثل الخيزرانة لم تعشْ
بيؤس ولم تركبْ مطية راع
اذا قلدت أطرافُها العود زلزلت
قلوباً دعاها للوساوس داعي

وهذا التصـوير في دلالته الأجتماعية تبرير لما خلع عليها من القدسية والمهابة النابعة من قلوب المصغين اليها ، ذلك لأنه يبين المغنية منعمة لم تسر في ركاب راعٍ قينةً مملوكة ، ويجسدها في صورة فنية مقابلة تأخذ مساحتها المادية تقليدية مؤدية عن لونها ورقتها فيما نعرفه عن الخيزرانة صفرة ولينا ومنوهةً بعيشها فيما نعهده عن اللائي لم يرتدن لباس الجوع ولم يقتنهنّ ذو مالٍ في ركام جواريه وعبيده .

انّ هذه الصورة الفنية المقابلة تتعمق في تلاؤم وأنسجام ، فتتواصل مع صـورة فنيـة بديلة مقارنة تنقل الينا مهارتها في العزف على العـود ، وتتلمس آثار هذه المهارة في زوارها ، فاذا هذه الآثار تتمثـل في الفعـل (زلزل) الذي معناه اللغوي القلع والهز بعنف ، ومدلوله الصوري أستعارة تصريحية هو نفض القلوب ورجها لتغيب في سموات هذه المغنية .

اذن فالشاعر في هاتين الصورتين على عجلٍ من أمرٍ وصف المغنية جسماً ورفاهية ، وآية ذلك أنسيابه عن هذا ووقوفه مع بيـان ظهورها في قلوب

الحضور رحاباً ومحراباً ، ومن هنا يأتي الى هؤلاء الحضور وينقطع اليهم ويصورهم قائلاً :ـ

كأنهم في جنةٍ قد تلاحقت
محاسنُها من روضةٍ وبقاعِ

فصـورة أولئك الزوار الحضور تترى هنا من مخيلة الشـاعر التي أنبجست عن ينبوعٍ روحي حددت مسـار صورة آذانهم وقلوبهم مصلية للمغنية ، لذلك تناست هذه المخيلة واقع مجلسهم نادياً ـ مهما أغتنى بأطايب المأكل والمشرب وأزدان بالفرش والأزاهير ـ يبقى بقعـةً من الارض في لجج الحضارة المادية • وراحت تلك المخيلة بعد هذا التناسي تلتمس في القرآن الكريم بضرب من التخيل صورة مقابلة ، فاذا هذه الصـورة جنة تلاحقت محاسنها من روضة وبقاع •

وصـورة الجنة هذه بمصدرها القرآني وما دار حـولها من شروحٍ وتفاسير وتأويلات ـ تقطع الصلة بين المتلقى وما يعرف عن مجالس المغنيات أحضاناً وثيرة للحضارة المادية ، فتحمله على أن يستحضر ما في جنة الخلد من نعيـم مادي ربا لذة ومتعة على أية رفاهية في الدنيا ، كما تدعوه الى تمثل ما فيها من قيم روحية تزداد طهرا ونقاءً على ما سمع وقرأ في سيرة أولياء الله والزهاد •

تمضي صـورة مجلس زوار المغنية تلك بشتى أبعادها المدركة وغير المدركة في مسار ينبوع مخيلة الشاعر ، فتلتقي مع ما بين زاوية أخرى من زوايا الجنة ، وتسلم الريشة لشاعرنا فيقول :ـ

يروحون من تغريدها وحديثها
نشاوى وما تسقيهمُ بصُراع

فأولئك الزوار في جنتهم هذه ـ يتصورون نشاوى : وكلمة النشاوى

صورة فنية مقابلة معناها اللغوي هو السرور والغبطة والراحة وما الى ذلك مما يتركه الخمر فيمن يعبه كؤوساً وصراعاً ، ومدلولها التصويري يتنزه عن ذلك ويتطهر ، لأنه يترسخ بما أحتاط له الشاعر من أنه ثمرة لتغريد المغنية وحديثها ، وأنه لم يتحقق بسقيها لهم من أواني الخمرة •

وفي زعمنا أن مخيلة الشاعر في بناء هذا المدلول بين يدي صورة مجلس المغنية جنة قد أستقت من قوله تتعالى : (أولئك لهم رِزقٌ معلوم × فواكِهُ وهم مكرمون×في جنات النعيم×على سُرُرٍ متقابلين×يطافُ عليهم بكأسٍ من معين × بيضاء لذةٍ للشاربين × لا فيها غوْلٌ ولا هم عنها يُنزفون)[٢٣] •

فقد بين المفسرون من صــور نعيم الجنــة في هــذه الآيات الكريمات صورة الكأس وما فيها طعما وأثراً ، فذكروا عن الاخفش : ان (كل كأس في القرآن فهي الخمر (من معين) من شراب معين أو من نهر معين ، وهو الجاري على وجه الأرض ، الظاهر للعيون : وصف بما يوصف به الماء ، لأنه يجري في الجنة في أنهار كما يجري الماء ، قال الله تعالى (وأنهار من خمر) ينزفون من نزف الشارب اذا ذهب عقله والمعنى لا فيها فساد قط من أنواع الفساد التي تكون في شرب الخمر من مغص أو صداع أو خمار أو عربدة أو لغو أو تأثيم أو غير ذلك)[٢٤] •

ففي هذا الجو تتطهر الصورة التي تؤديها مادة النشوان ، وتكتسي لوناً مما لا يمت الى معناها المتداول لغةً وعرفاً ، وآية ذلك ان الشاعر يكثف اللون ويعمق خصوصية تأثير المغنية في القوم قائلاً :ـ

لعوبٍ بألباب الرّجالِ وان دنت
أطيعَ التّقى والغيّ غير مطاع

---

(٢٣) سورة الصافات من اية ٤١ ــ ٤٧ .
(٢٤) الكشاف جـ ٤ / ٤٢ .

فالمغنية تبدو في الصورة وهي تلعب بألباب الرجال كما تلعب الخمرة بعقول النشاوى ، بيد أن هؤلاء النشـاوى لا ينزعون وعيهم كما لا ينزع شارب كأس من معين عقله ، ومن هنا فان دنت منهم ، وتقربت اليهم أطاع الرجال فيها التقى ولم يطيعوا الغي ، فراحـوا وأياها في جنـة المجلس وقد ضربت عليهم السكينة والوقار •

يمضي بشار في تلوين صوره الفنية عن المغنية بتعابير من المعجم القرآني فيقـول :ـ

جرى اللؤلؤ المكنون فوق لسانها
لزُوَّارها من مزهرٍ ويَراع

فتعبير اللؤلؤ المكنون ورد صورة فنية مقابلة لخدام أهل الجنة في قوله تعالى : (ويطوف عليهم غلمانٌ لَهُمْ كأنهم لؤلؤٌ مكنونٌ)[٢٥] •

واللؤلؤ المكنون هو ما (في الصـدف ، لأنه رطبـاً أحسن وأصفى أو مخزون لأنه لا يخزن الا الثمين الغالي القيمة)[٢٦] •

والسـؤال البلاغي الذي يرسف في قيـود التقنين والتقعيد العلمي يتساءل عما سوّغ للشاعر اجراء ذلك التعبير القرآني دالاً على ما يجري فوق لسان المغنية : وما مرادهُ به دلالة : أيقصد الشعر الذي تتغنى به ؟ • ولكن الشعر في أجل صوره يسمى اللؤلؤ المنظوم ولا يسمى اللؤلؤ المكنون ؟ •

وفي يقيننا أن شيئاً من هذا التساؤل لم يخطر للشاعر ولم يدر بخلدهِ ، وانما كان بين يدي ينبوع آياتٍ من الذكر الحكيم ، فأستقت منه مخيلته التي راحت تتداعى خواطرها ومخزونها ، وترسم صورها الفنية تأسيساً على ألفاظ قرآنية مثل الجنة والتقى ، ثم هذا التعبير الذي يجسد ما تتغنى بهِ المغنية ويُظهرهُ ، فاذا الآلات الموسيقية من (مزهرٍ ويراع) تهدي لزوارها

(٢٥) سورة الطور الايه ٢٤ .
(٢٦) الكشاف جـ ٤ / ٤١٢ .

في جنة المجلس لؤلؤاً مكنوناً ، يبقى مدلوله في الصورة في حاجةٍ الى استجلاء معنى الآية القرآنية التي نبضت بهِ ، وتركت المفسرين في سعي لتمثل حال غلمان الجنة وهم يشبهون ويصورون بذلك التعبير .

أما نحن فنستذكر هنا سعينا في ألتماس أثر القرآن الكريم في تغيير صورة المرأة التي ترسخت ماديةً في جمهور قصائد الغزل العربي وتحريرها مما لا يليق بأنسانية نصف المجتمع وأم النصف الآخر ، ثم أرساء قيم جديدة بشأنها .

وفي ضوء هذا الاستذكار من حقنا أن تتخذ قصيدة بشار بن برد هذه ايماءة تقرر : أن لجج سلطان المادة في خضم الحضارة لم تستطع أن تطفىء نور الله في قلب الشعر العربي الذي توطدت لغته الفنية في رسم الصور بياناً وتبييناً ، فثبت أقدامه في معترك الصراع وخرج منه منتصراً ، وان كان هذا الانتصار على يدي شاعر لا يسرنا ما وصل الينا من سيرته ، بيد أنه تزكى بين يدي هذه المغنية ، ورسم عنها لوحةً تشرفها ، وتعلو بمنزلتها ، وتسيرها في الآفاق مثلاً يعتز بهِ فن الغناء في كل زمان ومكان .

واياً كان الأمر فنحن نرى بما حللنا من شعر بشار بن برد : ان عبقرية البيان العربي في رسم الصور الفنية أستطاعت التعبير عن شاعرية هذا الشاعر الذي له ظروف مخصوصة ، وأستطاعت ايضاً تجسيد الحضارة العربية بشتى أتجاهاتها ، لذلك نؤمن بهذهِ العبقرية ملكة خالدة تستوعب ما يستجد في كل زمان ومكان .

واذن فكيف كان الشعراء العرب بين يدي هذه العبقرية عصراً اثر عصر وبيئة بعد بيئة ؟! .

التفريط في فنون البديع ومحاسنه : ـ

تقرر في تاريخ الدراسات البلاغية والنقدية : أن ظاهرة التفريط في

فنون البديع ومحاسنه قد شــاعت على يدي بشــار بن برد وابي نواس ومسلم بن الوليد وابي تمام ، واخذت سبيلها الى الذيوع تصنعاً وتصنيعاً في قصائد للشعراء الذين تقيلوا القوم ونحو نحوهم .

وقد تصدى ابى المعتز المتوفى سنة (٢٩٦هـ) لهذه الظاهرة وأثبت بالشواهد أنها قد ترسخت نوعاً في التراث العربي شعراً جاهلياً وقرآناً كريماً وخطباً للرسول الكريم والصحابة وأشعاراً للشعراء في الأزمان التي سبقت أيام بشار بن برد ومن والاه في مسلكه الشعري .

ويبدو أن أبا تمــام قد نال الشهرة في سيره بهذه الظاهرة الى غايتها والوصول بها الى مسألة نقدية فنية وفكرية : أنقسم البلاغيون والنقــاد القدامى ازاءها على فريقين متخاصمين :ـ فريق رمى الشاعر بتهمة الخروج على عمود الشعر العربي وتهديم الأسس اللغوية والذوقية والفنية التي تنبني عليها الصورة الفنية العربية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية .

وفريق ردّ هذه التهمة ، ورأى أبا تمام شاعراً مبدعاً كان لا بدّ من أن يجدد في الصورة الفنية الموروثة ، لتلائم شــاعريته الخلاقة ، وتؤدي عن الحضارة العربية التي مضت في التطور شأواً بعيداً متجسداً في تفلسف عقلي خصب وفي أزدهار مادي شمل شؤون الحياة وأسباب العيش .

حقاً أن هذين الفريقين قد ائتزرا بالشواهد الشعرية تقريراً ودفعاً ، بيد أن شواهدهما كانت في الأغلب أبياتاً متفرقة وتتفاً متبعثرة : اذا كانت قد جرت في موازنة بينها وبين الموروث من الشعر العربي ، فان هذه الموازنة كانت ترسف أيضاً في قيود ضيقة من النصوص وفي نظراتٍ عابرةٍ من البحث والتحليل . ومن هنا يسعى بحثنا الى تجاوز هذه المنهجية وتخطيها ودراسة الصــورة الفنية لدى أبي تمام بين لجج ظاهرة التفريط في فنــون البديع ومحاسنه على مساحة تتسع في قصيدة متكاملة .

من يقرأ ديوان ابي تمام يَدرك أن شاعرنا كان على صلة وثيقة بموضوعات الشعر العربي وأغراضه : يمدح ويرثي ويهجو ويتغزل ويشكو ويعتذر ويصف ، واذ كان موضوع الشعر وغرضه يشكلان مضمون القصيدة تجربة وأفكاراً فان تواصل شاعرنا مع الموروث الشعري في عناصره المعنوية ترك له باب التجديد مشرعاً على العناصر الشكلية صوراً فنية من ألفاظ وتراكيب وبناء حسب ، وأغلق دونه نوافذ المروق على الأفكار السائدة في أيامه •

يأخذ هذا الحكم العام على ابي تمام مداهُ التفصيلي تطبيقاً في قصائد : أخترناها له مما طرقه مقاصد رئيسة جرد له شعره وسيلةً للعيش وأداة للتعبير عن ذاته •

اذن فما هذه القصائد وكيف كان شأنها في مضمار بحثنا ؟

لقد مدح أبو تمام أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري في قصيدة متكاملة أستهلالاً وتخلصاً ومقصداً وختاماً فقال(٢٧) :ـ

أما انه لولا الخليطُ المودّعُ
وَربْعٌ عفا منه مصيف ومربعُ
لردتْ على أعقابها اريحية
من الشوق واديها من الهم مترعُ

فالشاعر في هذا الاستهلال يستوي بين يدي تجربة فراق الخليط وترك الحبيب مودعاً ، وقد درس ربعه مصيف ومربع •

وهذه التجربة ــ كما هو معروف ــ تقليدية موروثة : ربما لم تعن لشاعرنا حقيقة ، ولم يكابدها واقعاً ، بيد أنه قد جسدها في صورة فنية جديدة مبتدعة ، فاستوت آلامها قوةً : لا تقهر ، لها أعقاب مثل أي شيء

(٢٧) شرح الحولية لديوان ابى تمام جـ ٢ / ٥ .

مشخص : رجل كان أو ما اليه ، وله وادٍ مترع بالسيل ٠

فالاريحية من الشوق مشخصة" في صورة ما له أعقاب وفي صورة ما له وادٍ ، فهي اذن جارية على سبيل الاستعارة المكنية ، وعلى وفق سنن العربية ، اذ المشبه به محذوف وقد رمز اليه بلازمه الأعقاب تارة وبلازمه الوادي تارة أخرى ٠ والوادي نفسه يتصور متخيلاً اذ لا يملأه ماء السبيل بل هو من الهم مترع ٠

وبدهي أن هذه الصورة الفنية بتراكيبها المتفرعة هذه والمتنوعة ــ لا تتمرد على المنطق اللغوي والواقعية الخيالية ، اذ الشوق ــ قوة" لا تقهر ولا تغلب : تقتحم حياة الشاعر وتسلبه راحته وتورثه الهم ــ لابدّ من أن تكون مشخصة بلوازم التشخيص كافة ، ولا بدّ من أن يكون لها ما يمدها بالعنفوان والشدة ، فجاءت عدواً له أعقاب ، ولكنها تتمنع على النكوص ، وجاءت وله وادٍ ٠

وبناء الصورة اللغوي سليم نحواً وتركيباً ، وألفاظه منسجمة متآلفة : فالأريحية التي هي هزة في معناها اللغوي قد تحدد نوعها بالشوق ، فتآلفت مع فراق الخليط ، ولهذه الأريحية وادٍ ، والوادي محددة طبيعته بالامتلاءِ هماً ، والهم مما ينسجم مع الجو النفسي لغة وتعبيراً ٠

تأخذ تلك الصورة الفنية مسارها المنطقي الفنى من زاويتها الرئيسة التي هي الفراق ، فجسدت قلب الشاعر وقد حومه الهوى ليلحق بالخليط المودع ٠

والقلوب مادة موروثة في الشعر العربي لتصوير معاناة الحب والهجران ، وهي عند الشاعر على ما عهدناه منها ، بيد أنها ترتدي شكلاً فنياً جديداً في قوله : ــ

لحقنا بأخراهُمْ وقد حَوّمَ الهوى

قلوباً عهدْنا طيرها وهي وقّعُ

فالقلوب هاهنا صورة فنية بديلة تابعة تؤدي عن العاشقين مجازاً مرسلاً موروثاً في دلالته على مدلوله الفني ـ تستوي في هيئة ما يحومه أثر الحب ومكابدة الهوى ، وما يستجيب للتحويم لا بدّ من أن يكون له جناحان ، فكان التلك القلوب طير عهدت وهي ساكنة .

انّ تصوير القلوب على هذا النحو المبتكر يستمدُ مادته اللغوية في انسجام وتآلف من الجو الشعوري والفكري المخيم على القصيدة ، اذ الخليط عندما يرحل لا بدّ من أن يلحق به المحب الولهان .

واللحاق ينبغي أن يتم بسرعة ، ومن هنا تشخص الهوى أستعارة مكنية له من الأدوات ما يمكنه من أن يحرك العشاق المقيمين ، فجاء هذا التحريك تحـويماً .

والقلوب بين يدي الهوى المشخص على هـذا النحو ليس لها الا أن تكون طـائرةً ، فارقت مصيفها ومربعهـا ، ولحقت بالراحلين وأنضمت اليهم .

وفي الموازنة لبيان جدة هذه الصورة وابتكارها نشير الى أن القلوب لم تتشخص فيها على النحو ما تشخص في قول امرىء القيس :ـ

وما ذرفت عيناك الا لتضربي

بسهميك في أعشار قلب مقتلِ

ومن هنا تتواصل الصورة في أبعادها لتتكامل في قول الشاعر : ـ

فرُدّت علينا الشمسُ والليلُ راغمٌ

بشمسٍ لها من جانب الخدر تلمعُ

نضا ضوؤها صبغَ الدُّجنةِ فانطوى
لبهجتها ثوبُ السماء المجزعُ
فوالله ما أدرى أأحلامُ نائمٍ
ألمتْ بنا أم كان في الركب يُوشَعُ

يستقر هاهنا طير القلوب المحومة في مواصلة الحبيبة والسكن اليها بين يدي ظاهرة كونية أفرط الخيال في رسمها ، فاذا شمس النهار التي غابت تعود أدراجها الى السماء . وهذا اللون من الرسم يأخذ سبيله الى الاقناع الفني بوساطة تصوير الحبيبة في التواصل شمساً أطلت من جانب الخدر .

ومادة الشمس استعارة تصريحية تؤدي عن الحبيبة ـ موروثة ايضاً فاض بها الشعر العربي ، بيد أن شاعرنا قد وظفها لرسم تلك الظاهرة المعبرة عن فرحةٍ لا تستوعبها الحواس ولا تتحملها المفاجأة ، لذلك أسلم الشاعر خياله ليبين أن شمس النهار قد أرغمت الليل على أن يلملم خيمته السوداء ويرحل .

والشاعر في هذا كله منطقي في خياله واعٍ في فنيته ، فالحبيبة شمساً تمتلك أثر الشمس حقيقة من حيث مالها من ضوء .

اذن فالضوء المشرق اللامع يتولى أستكمال منطقية الصورة ، وذلك بتجسيد ما لليل في حالته هذه من لونين أبيض وأسود ينعكسان على فسحة السماء .

فهذه حركة تتنوع في مصادرها : خدراً تطل منه الحبيبة شمساً ، وشمساً حقيقية تطل من المغرب ، وظلمة تزحف لتردم المشرق ينبوعاً للنور .

وحركة على هذا النحو لكي تتجسد محسوسة ـ لجأ الشاعر الى الصور الفنية التي بناها من مواد متآلفة لفظاً ودلالة وفناً مع الصور السابقة: ضوء الشمس قد تصور في هيئة ما له يدان لتنضو ظلمة الليل وتخلعها ، ولون السماء في سواد ليلها واشراقة شمسها العائدة بعد المغيب قد تصور ثوباً مجزعاً أستجاب في دلالته أستعارة تصريحية في صورةٍ مقابلة للضوء ، وهو

يقبل ليزجي ما يقف في سبيله ، فاذا الكون كله بهيج لبهجة الشاعر وسعادته •

وقد يستغرب المتلقي من هذه الظاهرة ويغمره العجب ، فيرمي الشاعر بالمبالغة •

ويتوقع الشاعر هذا ، فيتساءل بفنية تقتبس مادتها من واقع الحياة ومن التاريخ الديني ، فاذا هو حائـــر : أو يحلم ، والانسان في حلمه ربما يرى الشمس طالعة في الليل حقيقة أم هو ازاء معجزة ربانية ، وقد روي أن الله تعالى قد ردّ الشمس على يوشع بن نون حقيقة ؟ •

ولعلنا نلحظ من هذا كله أن أبا تمام يتناول في أستهلال قصيدته فكرة متوارثة في الغزل والنسيب والتشبيب ، ويمتلك لغةً معجمية وفنية أستقرت لدى الشعراء السابقين ، بيد أنه يصوغ ما يتناول وما يمتلك صياغةً جديدة لها من عمق التأمل ما لم نألفه ، وبها من التركيب والتلوين الذاتي الحاد ما لم نستقبله الا من عنده •

وقد يجتهدُ المتأولون في تعليل هذه الخصيصة ويتباينون في تحديد عللها ، ولكننا لا نتعدى اتخاذ الحضارة العربية في جوانبها المادية وفي مناحيها الفلسفية المترسخة في أصالةٍ جيلاً بعد جيل ــ منبتاً نجمت عنهُ شـــاعرية أبي تمام هذه فأدت عن شخصية عقلية وفنية تفرغت لنفسها في هذا الجـــزء من القصيدة ، فتفننت وتفلسفت •

مضت هذه الشـــاعرية في مقاطع القصيدة بنـــاءً تقليدياً في عناصرها الخارجية ، فوصفت الرحلة ، وشكت من الزمان في المنحى الفكري والفني ذاته ، ثم أنتبهت الى شأنها متكسبةً : تقصد ممدوحاً فسكتت سكتةً غير فنية مع الدهر وسياسة الايام الخرقاء ، ثم أستأنفت حديثها في شيء من الانقطاع ، وحولت مجراها الى المديح قائلةً :ــ

لقد آسفَ الاعــداء مجدُ ابن يوسف

وذو النقص في الدنيا بذي الفضل موّلَعُ

يرى الصولي انّ شاعرية ابي تمام قد أستغرقت هذا البيت من قول مروان بن ابي حفصة :ــ

ما ضرني حسدُ اللئام ولم يزل
ذو الفضل يحسده ذوو التقصير

وأياً كانت ملاحظة الصولي خطأً وصواباً ، فالواضح أن فكرة البيت معادة ومكرورة : لا تشفع لها الصورة الفنية المشخصة التي أدت عن مجد ابن يوسف وقد آسف الاعداء وأحزنهم ، وذلك لأنها تقليدية وتقريرية جرت في أســاليب العرب أستعارة مكنية متداولة في مضمونها وبنائها اللغوي والبلاغي •

انّ الجو النفسي الذي خيم على أبي تمام في معاداة الأيام له ــ قد مدّ شعاعه اثر ذلك البيت ، فأستنطق شاعرية ابي تمام في لونهِ الفكري : فحامت هذه الشاعرية حول ما للشعراء الآخرين ، فوقعت على قول ابي نواس في المديح ايضاً :ــ

اخذت بحبل من حبال محمــد
امنت به من طارق الحــدثانِ

فقالت هذه الشاعرية :

اخذتُ بحبلٍ منه لما لوْيتهُ
على مررِ الأيام ظلتْ تقطّعُ

ومهما يكن من تواصل الأخذ بين أبي تمام في هذا البيت وابي نواس في بيته ذاك ، فان استعارة الحبل للذمة والامان صــورة فنية بديلة مقارنة أستقرت في التراث العربي قرآناً مبينــاً وشــعراً موروثاً ، فأصبحت ملكاً مشــاعاً أدارها أبو تمــام في شيء من القصــور ــ على رأي الصولي ــ اذ (المرّه : الفتل • أراد أن يقول لما أمررته على مرر الأيام (فلم يستوف)

اللفظ فقال لويته (ضرورة)[٢٨] .

لقد دخل أبو العلاء المعري مع الصولي في دفعٍ وقال : (المرر) جمع مِرَّةَ وهي القوة من قُوي الحبل فعلى هذا لا يصح ما تعقبه الصولي لأنه أراد بالملوي الحبل على قوى الأيام قطعها) فالمعنى (اي اذا أذمني الممدوح لم يقدر الزمان على أن يخفر ذمته ولا امانه) .

وهذا المعنى رائج في سوق المديـح عرضه الشعراء المداحون بضاعة مبذولة لطالبيها ، ومن هنا فنحن لا نرى أبا تمام الشاعر الفنان في حملها الينا ولا نسمع صوته الشاعري في تردادها .

وفي ضوء هذه الملاحظة الفكرية والفنية نقوّم مضي شاعرنا في مدح ابن يوسف قائلاً :ـ

هو السيلُ ان واجهْتهُ انقدتَ طوْعَهُ
وتقتـادُهُ مـن جانبيـه فيتْبـعُ

فهاهنا صورةٌ مقابلةٌ كشفت عن الممدوح مشبهاً بالسيل ، والتشبيه بالسيل قوةً وعطاءً موروثٌ ألتقينا[٢٩] لقطة منهُ لدى النابغة الذبياني في مدح النعمان بتفضيله على الفرات سيب نافلةٍ ، وان كان ابو تمام قد وظف اطلاق صـورته المقابلة من قيود وجـه الشبه وأداة التشبيه ليستكملها في جانبٍ آخر من شخصية الممدوح ، فاذا هو ان سسته أطاعك وان ساسك قهرك .

اذا كان هذا شأن ابي تمام في صورته الفنية هذه فانه قـد وثب الى شاعريته الفنية ، ونحا منحى جديداً ، فبنى على تصـوير ممدوحه بالسيل صورة من الحكمة وقال :ـ

ولم أرَ نفعاً عندَ من ليْسَ ضائراً
ولم أرَ ضراً عند من ليسَ يَنْفَعُ

(٢٨) المصدر السابق ص ١١ .
(٢٩) راجع هذا البحث .

وهذه الصورة تقريرية فحواها : (من لم يقدر على أن يضرّ لم يقدر على أن ينفع ومن لا شر عنده للأعداء لا خير عنده للأولياء ، فهو قد جمع ذلك كله) ومنه قول الشاعر :

اذا أنت لم تنفع فضرّ فانما
يرجى الفتى كيما يضرّ وينفعا

يزاوج شاعرنا على هذا المنحى بين المديح والحكمة ، فيقتبس من أم المؤمنين عائشة (رضى عنها) قولها في سيدنا عمر (رضى) : (كان اذا قال أسمع ، واذا مشى أسرَعَ ، واذا ضَرَبَ أوجعَ)[٣٠] فيقررُ قائلاً : ـ

يقولُ فيُسْمِعُ ويمشي فيُسْرِعُ
ويضربُ في ذاتِ الاله فيوجعُ

ثم يمضي فيقول :ـ

ممرٌ له من نفسهِ بعضُ نفسهِ
وسائرُها للحمدِ والأجْرِ أجْمَعُ

رأى البخلَ من كلّ فظيعاً فعافَهُ
على أنه منهُ أمرُّ وأفظعُ

فهاهنا معانٍ في المديح لم تفننها الصور ولم يعتمل فيها الخيال ، وانما تتابعت بأسلوبٍ تقريري في معظمها ، فأدت عن الممدوح : ممراً محكماً مجرباً احكمته التجارب ، وله من نفسه بعضها وسائرها للحمد أي يعطي ويجود ، فيحمد عليه ، ويخشع ويتضرع في تعبده ، فيؤجر عليه أجر المتواضعين .

وقد رأى البخلَ من كلّ أحدٍ شحاً فظيعاً ، ولكنه منهُ أقبح لأنه سيد شجاع .

---

(٣٠) المصدر السابق ص ١٢ .

لقد أنعطفت هذه المعاني التقريرية لتبرز لنا صـورةً فنيـةً متابلة مستنبطة في قول الشاعر :ـ

وكلٌّ كسوفٍ في الدراريّ شنُعة
ولكنهُ في الشمس والبدر أشنَعُ

فهو يصور البخل في غير الممدوح بتشبيهه في صورة الكسوف ، وقد ألم بالكوكب الدري • وصـور الممدوح اذا ما بـدر منهُ بخل في هيئة الشمس والبدر حين تعاورها ظلمة ، فتبدو هذه الظلمة أشنع مما لو تراءت في سـواهُ •

والتشبيه في مادته المصورة كوكباً دريا وبدراً وشمساً تقليدي من غير ريب ، ولكنه يتخذ حركةً ذاتيةً في منحاها الموازن •

وأياً كان فالممدوح هاهنا رجـل حضارة : لنفسهِ حق عليه ، فيتمتع بخيرات الدنيا ، ولله والعباد حقٌ عليه ، فيعمل صالحاً •

وصورته هذه بقيمها الاجتماعية والفكرية تغاير صورة الممدوح بين يدي القرآن الكريم في صدر الاسلام ، وهذا أمرٌ لا غرابة فيه اذا ما قسناهُ بمعيار الزمان تطاولاً وتبدلاً : فمديح صدر الاسلام كان ينبغي أن يكون عقدياً تتجرد صورهُ الفنية لتجسيد المبادىء التزاماً وخدمة الأفكار أهدافاً •

أما المديح في العصر العباسي الأول فلا بدَّ من أن يشرب من معين الحضـارة المادية ، ويكون بين بين : جله للكسب المادي ، واشارات منه تسابيح باهتة في محراب العقيدة والفكر •

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : كيف كان شأن تلك الاشارات في هذا المحراب على يدي أبي تمام الذي توصف قصائده بالخروج على عمود الشعر العربي شكلاً فنياً ؟ •

يلتقي البحث في الاجابة عن هذا التساؤل ـ قصيدة يمـدح فيهـا

أبو تمام المعتصم ويذكر قتل بابك وصلبه بسامراء مستهلاً اياها بقوله(٣١) :ـ

آلت أمورُ الشركِ شرَّ مآلِ
وأقرَّ بعد تخمّطٍ وصيالِ

يبني هذا الاستهلال القصيدة بناءً موحداً في موضوعها ومضمونها ، وينزع منزعاً تقريرياً في رسم ما أنتهت اليه حركة بابك الخرّمي في شر مآل ، وان كان يعطيها بكلمة (التخمط) صفة الفحل الهائج يوم كانت متمردة على الخلافة .

يمضي الشاعر على هذا النهج التقريري في رسم ما كان عليه الخليفة ، والفتنة قائمة فيقول :ـ

غضبَ الخليفةُ للخلافة غضبةً
رَخُصت لها المهجاتُ وهي غوالي

ففي هذا البيت لولا تعبير (رخصت لها المهجـات) لكان التصـوير تقريرياً محضاً ، ومع هذا فذلك التعبير لا يتصدى صورةً فنية لازمة تؤدي عن أسترخاص الدماء والتضحية بالنفس في سبيل غضبة الخليفة .

ومما يلحظه البحث ـ الى جانب تقريرية صور القصيدة ـ أن الشاعر لا يصدر عن عقيدة فكرية في تصوير انتصار الاسلام على الشرك في فتنة بابك الخرمي التي تحدث عنها المؤرخون حركة مضادة للاسلام ، وانما يتململ من منطلقاتٍ ذاتية ، فيصور المسألة من زاوية شخصية ، ويجعل قصيدته مجرد أبياتٍ في مدح الخليفة وتجسيد شجاعته واقدامه .
ويتجلى هذا في قوله :ـ

لما أنتضى جهلَ السيوف لبابكٍ
أغمـدن عنهُ جهـالة الجهال

---

(٣١) المصدر السابق جـ ٢ / ٢٠٦ .

وفي هذا البيت تطالعنا غرابة تصويرية في تعبير (أتتضى جهل السيوف لبابك) ، اذ أقتضى هذا أن يصور جهالة الجهال سيوفا أغمدن •

وهكذا يأخذ هذا اللون من التصوير الذاتي في غرابة ، وغير العقدي في مبالغة ريشة الشاعر ، فتتساوق مقاطع قصيدته في بيان ظلم بابك الخرّمي وأستفحال غدره بين الناس ، ثم الحديث عن انتصار قائد الخليفة الأفشين وتجسيد هزيمة الخرمية •

ان منبت القصيدة أحداث فكرية جرت بين الاسلام وما نازله ـــ يذكرنا بالصراع العقدي بين المسلمين والمشركين ابان صدر الاسلام ، وعليه توقع البحث أن يستقبل صور فنية تنسجها العقيدة لتصوير جند المسلمين وهزيمة المشركين ، بيـــد أن هذا التوقع لم يتحقق ، فاذا المسلمون : يختفون أمة ، وينكشفون رجلاً واحداً في قول الشاعر :ـــ

خافَ العزيزُ بهِ الذليل وغـُودِرتْ
نبعـاتُ نجـد سُجداً للضـالِ

قد أترعتْ منهُ الجوانحُ رهبةً
بطلتْ لديها سَوْرَةُ الأبطـالِ

فهاهنا المسلم العزيز يخاف الذليل ، وهذا حكمٌ تقريري مجرد أخذ مسحةً من التصـــوير بألفاظٍ متـــداولة هي النبعات : (اصلب الشجر) ، كالنبعة ساجد للبابكي الضعيف كالضال في خنوع •

وهذه المسحة التصويرية لا تكاد تبعث في صورة العزيز الذي ذل ـــ شيئاً من الفنية عندما صورت جوانحه على أنها قد أترعت خوفاً ورهبةً •

اذن فهو الغلو في افراط ، والمبالغة في تفريط ، والغرض من الصـــور الفنية هو تعظيم غضبة الخليفة والأشادة بنصرهِ •

فالاسلام نفسه على هذا النحو يتمثل في قول الشاعر :ـــ

جفت بهِ النّعمُ النواعِمُ فأنتشت
سُرُجُ الهدى منهُ بغير ذُبالِ

فالهدى الذي صور القرآن الكريم نورهُ في صراعه ضد كيد الكافرين بقوله تعالى : (يريدون أن يطفؤا نور الله بأفواههم ويأبى الله الا أن يتم نوره ولو كره الكافرون)[٣٢] .

ـ يستوى هاهنا سرجاً قد أطفأت ، ومن حولها النعم قد جفت .

وأياً كان فالشاعر يتواثب ليلتقي المعتصم وقائدهُ الأفشين نجماً من النصر بعث النور في سرج الهدى فيقول : ـ

أعطى أمير المؤمنين سيوفَهُ
فيه الرضا وحكومة المُقتال
مستيقناً أن سوف يمحو قتله
ما كان من سهوٍ ومن اغفالِ
مثل الصلاة اذا أقيمت أصلحت
ما بعدها من سائر الأعمال
فرماهُ بالأفشين بالنجم الذي
صَدعَ الدّجى صدْع الرداء البالي

ففي هذه الأبيات تصنع من الفكر والتصوير ـ يقف المتلقي ازاءه غير منفعلٍ بالنصر العظيم ، فالخليفة يبدو أنه كان ساهياً عن فتنة بابك الخرمي وعما نال الاسلام والمسلمين من هذه الفتنة ثم يظهر منتبهاً ، فيعطي سيوفه في رضى ، وكأنه عاجز عن أن يحملها ، وتعمل هذه السيوف بتارة فاذا عملها يتصور في أضعف صورة ، اذ يأتي على هيئة محوٍ لسهوه واغفاله .

وهذه الصورة الضعيفة تكاد تكون لوناً من الهجاء للخليفة حينما

---

(٣٢) سورة التوبة الاية ٣٢ .

تمضي في النهج ذاته ، فتتمثل لنا في صورة مقابلة على سبيل تشبيه أنتباه الخليفة بالصلاة اثر أعمال غير تقية : فكما أن الصلاة تمحو آثام المصلي فكذلك تحفز الخليفة وأحتكامه الى السيوف بعد سهوٍ وأغفال — يمحو ما كان منه .

والمسألة برمتها في هذا اللون من الصور المصطنعة تتجسد نزهة على ظهور الخيل : فالخليفة يقبع في دار الخلافة ، ويكتفي بأن يرمي بابك الخرمي من بعيد بالأفشين نجماً . وهذا النجم لا يبدو ثاقباً لأنه يصادف فتنة الخرمية دجي يتصدع في صورة مقابلةٍ هي (صدع الرداء البالي) .

ان المتلقي ينبغي له التساؤل عن كيفية فعل فتنة الخرمية رداءً بالياً على ذلك النحو من الصور الفنية التي جسدت الاسلام والمسلمين في أشد الحالات بؤساً وأضعف الهيئات أنهياراً .

واذ يتساءل بين يدي هذه الصور فمن حقه أن يراها صوراً غير متآلفة تحتاج الى الخيط الشعوري والعقدي الصادق لتنتظم في انسجام فكري وفني .

واذن فهذه القصيدة ليست عقدية في مضمونها وفي صورها ، وانما هي مبالغة مفرطة ومديح مصطنع : تخلفت عن ركب الشعر العقدي الذي ترسخت مبادئه بين يدي القرآن الكريم ، وكنا نحتاج اليه في خضم الحضارة العربية ابان العصر العباسي الأول ليبث الروح في هذه الحضارة ويمسكها في نهجها الفكري ، فتواصل مسيرتها من منطلقاتها المقررة .

وفي الاتجاه ذاته نتساءل عن شعر أبي تمام في وصف المرأة والحديث عنها والتغزل بها ؟

الملاحظ ان ابا تمام لا يختلف في شعره المتغزل القليل عن شعره في المديح ، اذ يصوّر المرأة تصويراً تقليدياً ، ويجسد حبها الواناً مكررة لا يبعث بديعه المفرط أية نسمة من التجديد فيها . وآية ذلك أبيات له في الغزل منها

قوله(٣٣) :ـــ

ذكرتكِ حتى كدتُ أنساكِ للذي
توقدُ من نيران ذكراكِ في قلبي

فهو يبـــدو هاهنا عاشقاً تقليدياً :يريد أن ينسى غدر الحبيبة بيد أنه لايملك الى ذلك سبيلاً • والعلة في ذلك صورة" فنية" تمثل الذكرى نيراناً تتقد في قلبه •

تتحول هذه الصورة التقليدية في شكلها لتؤكد جوهرها المصطنع في قول الشاعر :ـــ

بكيتك لما مثل النأي بالهوى
كأن لم يمثل بي صدودكِ في القرب

ففي هذا البيت تتحول الحبيبة بأفعالها الى جلادةٍ تمثل بحبيبها في البعد كما مثلت بهِ في القرب •

والفعل مثّل مادة تصويرية من قولهم : (مثّل بالرجل في القتل) اذا صنع به ما لا يحسن مثل قطع الأنف والأذنين ونحو ذلك •

ومع هذا فهو يبكي وبكاؤه لا يذكرنا ببكاء جميل بن معمر الذي جرى دمعه قتيلاً من حب قاتله ، لأن بثينة لم تمثل به •

أما صاحبنا أبو تمام المتعشق في سرادقات الحضارة فان الهوى قد قتله أشنع قتلة وسيّرهُ مثلاً سيئاً بين العاشقين والمتعشقين •

انها الصنعة والتصنيع قد تملكت شاعرية أبي تمام ، فبنت له صوراً فنيةً في الغزل تجـري على سنن العربية لغةً وبلاغةً ، وتتنكب عن هذهِ السنن في تطور دلالاتها الأجتماعية والفكرية التي ترسخت بين يدي آي الذكر الحكيم وألتقيناها بشكل أو بآخر لدى شاعرٍ التف الرمي بالفسق

---

(٣٣) المصدر السابق جـ ٣ / ٣٧٠ .

حول عنقه وهو بشار بن برد كما رأينا[٣٤] :ـ

وتتجلى هذه الحقيقة في أن شاعرنا لم ينفلت من الصور الفنية الغزلية التقليدية ، وهو يرثي المرأة ويتفجع عليها . فقد أستهل قصيدة له في رثاء زوج محمد بن سهل قائلاً[٣٥] :ـ

جفوف البلى أسرعتِ في الغصن الرّطب
وخطبِ الردى والموت أبرحت من خطب

فهذه المرأة المتوفاة شابةً يصورها أبو تمام بتعبير الغصن الرطب صورة فنية بديلة مقارنة جرت على سبيل الاستعارة التصريحية في قصائد الغزل التقليدي ، وفاضت على ألسنة الشعراء في النسيب والتشبيب وكأننا بهِ ، ينسى مقام الفاجعة ، ولا يتذكر من التي طوته يد الردى سوى قامتها غصناً رطيباً . أما روحها وأخلاقها وسلوكها وعشرتها وأمومتها فهي أمور لم تدر بخلده ، ولم تكن منه على سبب فكراً وشاعرية .

ومن هنا نسمعه يمضي على هذه السنن ويقول :ـ

لقد شرِقتْ في الشرق بالموتِ غادة
تعوضت منها غُربةَ الدارِ في الغربِ

فهي غادة شرقت بكأس المنية في الشرق ، وصاحبنا المفجوع أستوى غريب الدار في الغرب فهو في هذه الفاجعة يتمثل لنا عاشقاً يعاني من الفراق على عادة العشاق . فأي دار واية غربة ؟ ! .

انه الموت ، بيد أن الشـــاعر لا تنطق مخيلته التقليدية الا بما امتلأت صوراً غزلية تقليدية تتجاوب في قوله : ـ

وألبسني ثوباً من الحزن والأسى
هلالٌ عليه نسجُ ثوبٍ من التُّربِ

(٣٤) ينظر هذا البحث .

(٣٥) شرح الحولية لديوان ابن تمام جـ ٣ / ٢٦٤ .

فالراقدة تحت كتل الثرى لا تزال هلالاً ، وصورة الهلال الفنية البديلة عن المرأة أستعارة تصريحية معادة ومكرورة لا تلائم الجو النفسي الذي يفيض ألماً وأسى كما تومىء اليه مناسبة القصيدة •

وصورة الترب ــ ثوباً ــ مصطنعة بناها الافراط والتفريط في البديع لتلائم ما لبسه من لباس الحزن ، والا فمتى يكون الترب كتلاً مكتلة في بناء القبر ثوباً ، والثوب في الأحوال كلها نسيج لا تجافيه الرقة مهما غلظت خيوطه وثقلت موازينه قطناً أو حريراً ؟!

ومن هنا نجد الشاعر يناقض نفسه في قوله :ــ

لها منزلٌ تحت الثرى وعهدتها
لها منزل بين الجوانح والقلب

فواقع الحال أن منزلها تحت الثرى ، وأين هذا المنزل من ثوب الترب؟! يظهر أنه يزاوج بين الصور المصطنعة في تنافر وتمزق : فقد أتى بثوب الترب مقابلاً للباس الحزن ، وساق نزلها تحت الثرى ليوازي منزلها بين الجوانح • وعليه فهذه القصيدة لا ينتظمها خيط شعوري صادق ، لذلك فان بناءها وان كان واحداً في موضوعه ــ خليط في صوره الفنية : تكدست في غير رابطة من عاطفة حقيقية وخيال صادق اللهجة والأداة •

وفي قصيدة أخرى يرثي بها جارية له نجد جواباً لتساؤل تفرضه هاتيك الصور متسائلاً : لماذا هذا اللون من تصوير المرأة على يدي شاعر عرف بضرب من التفلسف الفكري وعاش في أكناف حضارة يقرر التاريخ أنهـا جمعت بين المادة والروح ؟ فهذه القصيدة تصور سيرة الشاعر قائلة : ــ

وكيف على نارِ الليالي مُعرَّس
اذا كان شيبُ العارضين دُخانها

فليالي الشاعر تتصور في صورة فنية مطلقة فاذا هي نارٌ تحرقُ كل

شيء ، وتبدو آثار حريقها شيباً في عارضي الشاعر يراهُ صباح مساء ، ويرى معه الأجل واقفاً له بالمرصاد .

ان الشاعر بين فكي هذا التصوير للحياة ما هو الا رجل ينهب اللذات ، وليس له في صراعه مع الليالي ذخيرة من القيم الروحية التي تملأ نفسه دعةً وأمناً ، وتخبره أن الخلود بما يترك في حياته الدنيا وما يدخر لحياته الأخرى .

وبدهي أننا لا نفلسف نظرة الشاعر ان قلنا أنها منزع وجودي اذا كان له نهج يلوح بخفوتٍ في شعر طرفة بن العبد ذلك الشاعر الجاهلي ، فان القرآن الكريم قد محاهُ وصيرهُ أثراً دارساً . هذا حق في رحاب الفكر العربي الأصيل ، بيد أن أبا تمام ينسربُ في مسارٍ آخر ، فيحيي نهج طرفة بن العبد، ويصور جاريته المتوفاه قائلاً :ــ

اصبتُ بخَودٍ سوف أعبُر بعدها
حليفَ أسى ابكي زماناً زَمانها
عِنانٌ من اللذاتِ قد كان في يدي
فلما مضى الالفُ استردتْ عنانها

فجاريته الخود تتمثل لذاتٍ في صورةٍ فنية مشخصة على سبيل الاستعارة المكنية ، وتتجسد بلازمة العنان في هيئة ما يُمتطى ويُتخذ مركباً .

واذ كانت هذه اللذات الجارية الخود قد طوتها يدُ الردى فليس وفاءً من الشاعر أن يبكي أسى ، لأنه لم يكن يراها سوى متاعاً .

ويبدو أن أبا تمام كان صادقاً عندما عبر عن مقولة الناس من حولهِ قائلاً :ــ

يقولون هل يبكي الفتى لخريدة
متى ما أرادَ أعتاض عشراً مكانها

فالناس ينطقون في هذا البيت بلسان الحضارة المادية ، ويصدرون عن عقلية تجارية صاغتها أسواق الجواري ونداءات النخاسين ، فيستغربون من فتى يبكي على جارية يستطيع أن يقهر الموت بشراء عشر جوارٍ مثلها ٠

وأبو تمام مع هؤلاء الناس في مقالتهم وان كان يستغرب منهم قائلاً :ـ

وهل يستعيضُ المرءُ من خمس كفه
ولو صاغ من حُرُ اللجين بَنانها؟

فما يسوقه من عذر أقبح من مقالة الناس : أليس يراها بناناً في كفه ؟! أنه ليراها كذلك ولكن أين البنان من الزوج ؟!

ان الفكر العربي الأصيل يجيب عن هذا السؤال في قصائد كثيرة قلادتها قصيدة الشاعر الأموي جرير في رثاء زوجه أم حزرة ٠ فهذا الشاعر الذي يرميه الباحثون بسهام البداوة وينعتونه بجفاء الطبع يسمو في تقويم حليلته التي أنشبت المنية فيها أظفارها ويقول :ـ

لولا الحياءُ لعادني أستعبار
ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يُزار
ولهتي قلبي اذ علتني كبرة
وذوي التمائم من بنيك صغار

فهاهنا تصوير رزن للحزن على فقد امرأة : يجسد منزلتها في النفس ، ويؤدي عن مكانتها في القلب حبيبة وراعية لبنين صغار ٠

ويسمو هذا التصوير حين يمتد الى التعبير عنها ، وقد توسدت ، وحلت في القبر ، فيفصل ما هي فيه ، وما آلت اليه فيقول : ـ

ولقد أراكِ كسيت أجمل منظرٍ
ومع الجمال سكينة ووقار
صلى الملائكة الذين تخيروا
والصالحون عليكِ والابرار

فالصور الفنية في هذين البيتين اذا كانت تنـوّه بالجمال وتعبـر عنه كساءً يكسـو الفقيدة ، فان كلمة السكينة والوقار تكتنف المنظر وتهذبه وتجعله لائقاً بالموقف مناسباً للجو النفسي الذي تتواصل شحناته الشعورية والعقلية ، فتستمد من المعجم القرآني الفاظ الصلاة والملائكة والصالحين والابرار وتنتظمها لوحة ليس فيها ما يتنافر مع جلال الحدث وعظمة المصاب .

ان هذا اللون من الصور الفنية في هذه القصيدة يؤكد أن أبا تمام كان غارقاً في لجج الحضارة المادية منساقاً بأسبابها ، فحاد بانعطافٍ عن التراث العربي الأصيل في الرثاء ، وتنكب عن التعاطف مع المرأة فيما رسخ القرآن الكريم بشأنها من مبادىء أخلاقية وقيم أجتماعية .

ومهما يكن فان ما حللنا من قصائد أبي تمام يؤكد : أن صوره الفنية بقيت في رحاب البيان العربي بنـاءً لغوياً وسنناً بلاغيـة لم تتمكن تقلبات الحضارة المادية من افسادها واخراجها عن قواعدها المتسعة لكل زمان ومكان، ولم يسـتطع الافراط في البديع والتصنع والتصنيع في المبالغة النيـل منها واغراقها في لجج الطلاسم والتعمية والخلل .

الترف المادي : ـ

يؤكد الباحثون سمات البيئة الصحراوية التي تلون بها الشعر العربي قبل الاسلام وفي مرابعه الأصيلة ابّان العصور التالية لهذا العصر ، فيرون أنه شعر بدوي أستمد مادته من شظف العيش وجفوة الحياة ، فبنى صوره الفنية المؤدية عن هذه المرابع وتلك البيئة .

وبدهي أن اولئك الباحثين لم يكونوا على درجـة كافية من الدقة ، اذ أن منابت الشعر العربي المختلفة لم تخلُ من لمسة الحضارة ولم تجفُ ضرباً من ترف الحياة ورفاهية العيش ، ومن هنا لم يتبرأ هذا الشعر كل التبرأ من مظاهر الحياة المتحضرة ، وانما أدى عن هذه المظاهر قبل الاسلام وبعده في بيئة الشام والعراق واليمن والحجاز وما اليها .

اذن فان الشعر العربي كان يمتلك تجربة في هذا المضمار ، وكان على صلةٍ مع الترف المادي الذي أستفحلت دواعيه واعراضه في العصر العباسي، وانكشف عن أفانين العمران قصوراً ودوراً وبركاً ، وتمثل في ألوان الرفاهية مجالس أنسٍ وطربٍ ومنتديات قصف وشراب وغير ذلك •

لقد فاضت حيـاة علية القوم وقادتهـم بهذا الترف المادي وتلونت بمظاهرها الزاخرة ، لذلك كان ينبغي أن نختار شاعراً ينتمي الى هؤلاء القادة وأولئك العلية ، فكان هذا الشاعر عبدالله بن المعتز الذي هو من سليل أسرة الخلافة العباسية وضحية هذه الأسرة خليفة ليومٍ وليلة •

يستوي ديوان هذا الشاعر مرآة لترف الحضـارة المادية العربية في عصره ، فأنسحبت أغراضه من بعض الميادين واقتصرت على ميادين :ـ

اما الميادين التي أنسحبت منها هـذه الاغراض فهي ميدان التكسب بالشعر وميدان الهجاء عن حقد وميدان التحسر لحرمان •

والميادين التي اقتصرت عليها هي وصـف مجالس الشراب والطرب وتصوير الصيد والطرد والانغماس في وصف رفاهية العيش وترف الحياة •

واذن فكيف كانت أبنية صوره الفنية في هذه الأغراض وانى أدت عن تجارب أختصت به أميراً منعماً وخليفة متشوفاً لمقاليد الحكم ؟ •

يصور ابن المعتز حقيقة حياته وانصرافه عن شؤون العيش كداً وعملاً الى متع اللهو أنقطاعاً وانغماساً فيقول(٣٦) :ـ

نحنُ لا نصلحُ الا للسهرْ
تحت ليلٍ ونجـومٍ وقمـر
وتعاطينا صبوحاً مـرةً
فعثرنا بعشـاءٍ في سـحر

(٣٦) شعر ابن المعتز : القسم الاول الجزء الثانى ص ٥٩٣ .

فصلاح الرجل تنقطع أسبابه عن الناس في معترك العمل للدنيا والسعي للآخرة وتترسخ جذوره في مجالس اللهو والشراب ليلاً وصباحاً .

وفي هذه البيئة التي ترفدها الحضارة بوسائلها ومتعها تولدت تجارب الشاعر ونبعت موضوعات قصائده . واذ كانت هذه البيئة خاصة لم تتهيأ لجمهور شعراء العربية الا ما قل من أمثال امرىء القيس الملك الضليل وعمر بن أبي ربيعة الامير غنى وجاهاً ، فان البحث يتوقع لشاعرنا صوراً مبتدعة تؤدي عن هذه البيئة الخاصة وترسم هذه التجارب وتؤدي عن هذه الموضوعات .

انّ هذه الحقيقة النظرية ـ توقعاً من البحث ـ لا توجب تجاهل نشأة ابن المعتز تثقفاً في ميدان المعرفة وتعلماً في عالم الشعر ، فمعروف ان هذه النشأة لا يمكن أن تضع خطوتها الأولى الا على أعتاب التراث العربي ولا يمكن أن تمضي الا بهداية هذا التراث حفظاً وعلماً وفقهاً .

وتتجلى هذه البدهية في أن مخيلة الشاعر أمتلأت بألفاظٍ من المعجم الاسلامي صور بها نزواته الذاتية ، من ذلك قوله[٣٧] :ـ

له مقلةٌ ليست تقرُّ قرارها
مسافرةٌ عيارةُ اللحظاتِ
شكوتُ اليه بعضَ وجدي بحبه
وقلتُ له في السرِّ والخلواتِ
تصدق على المسكين منك بقبلةٍ
فاني أراها أعظم الحسناتِ

فلفظة (تصدق) تتضمخ بالروح القرآنية صياغة وتتشرب بالقيم الاسلامية دلالة في معجم الأتقياء والمؤمنين ، بيد أن الشاعر يزحزحها عن جذورها ويسلخ منها مفهومها الدال على طلب المعروف قولاً وعملاً ، ويصور

(٣٧) المصدر السابق ٤٩ .

بها ألتماس القبلة اعظم حسنة في الدنيا • ومن ذلك قوله ايضاً [٣٨] :ـ

ومُدامةٍ يكسو الزجاجَ شعاعها
كالخيطِ من ذهبٍ اذا ما سُلّتِ
حُبِستْ ولم ترَ غيرها في دنّها
فتعطرتْ من نفسها وتحلّتِ
قد حثني بكؤوسها ذو غنةٍ
صامتْ له صورُ الملاح وصلّتِ •

ففي هذه الصور التي نشم منها رائحة المدام ونسمع بين منعطافتها عربدة السكارى ومجون السقاة ، نستقبل صور الملاح وقد أسندت فاعلاً للفعل صام والفعل صلى اللذين يفيضان قدسية وحرمة في أذهان الناس وحياتهم •

ويقين أن هذه الصورة تنفر بناءً ودلالةً من الجو العام الذي يكتنف المقطوعة وتومىء الى نشأة الشاعر الثقافية والشعرية متبرئة من فعلته مع مادتها اللغوية والشرعية •

وقد يرى بعض الباحثين أن ابن المعتز قد أدار هذه الالفاظ من المعجم الاسلامية تظرفاً وتطرفاً ، وأن المسألة لا تعود الى مقومات مخيلته في رحاب نشأته الثقافية • وهذا أمرٌ ليس لنا دفعه مجادلةً ومحاججة ، بيد أننا نشير الى ما حللناه من شعر بشار بن برد[٣٩] بهذا الشأن ونوازن بين الشاعرين مقررين : ان بشار بن برد قد أدى عن لونٍ من أحترام المرأة وتقديسها بتأثير القرآن الكريم حين صورها بألفاظٍ من معجم هذا الكتاب العزيز ، اما أبن المعتز فان أنغماسه في الحضارة المادية حتى الاختناق قد جسد صورهُ الفنية

(٣٨) المصدر السابق جـ ٢ / ٥٤ .
(٣٩) راجع هذا البحث .

تلك من مادة المعجم الاسلامي لوناً من العبث وشطحةً من المجون •

لقد أمدته هذه الحضـــارة المادية بمعجم من الالفاظ الدالة على الترف والرفاهية ، فصاغ منها صوره الفنية حتى في موضوعات الشقاء والبؤس ، من هذه الالفاظ تصويرهُ للدم والدمع قائلاً(٤٠) :ـ

وقالوا لِمَ بكيت دماً ودمعاً
وقد لاقيْتَ بعدَ العُسر يُسرا
فقلتُ لفرحتي برضاهُ عني :
بكيتُ عليه ياقوتاً ودُرا

فالقائلون له مستفهمين قد أداروا كلمة الدم والدمع حقيقة لا مجازاً ، وربما يدل هذا على أنهم كانوا ممن لم تمسح الحضارة المترفهَ مخيلتهم من معجمها في هـــذا الباب ، فلم يكونوا يعرفون ســـوى الدمع والدم لفظتين مؤديتين عن بكاءٍ حقيقي مخصوص •

أما ابن المعتز المترف اللاهي فقد أجابهم بلفظة الياقوت صورةً بديلة مقارنة عن الدم على سبيل الاستعارة التصريحية وبلفظة الدر صورةً بديلة مقارنة عن الدمع على سبيل نفسه •

وواضح أن الرجل قد تلقف هاتين اللفظتين من بيئته الخاصة وصاغ منهما تينك الصـــورتين على وفق سنن العربية في الاستعارة التصريحية ، فالفعل (بكيتُ) قرينة لفظية ترشد الى بناء الصورتين الفنيتين أستعارتين تصريحيتين : ولفظة (الياقوت) تصلح للدلالة على الدم بجامع صفة الحمرة وجه شبه مقرر في العرف والمشاهدة ، وكذلك الدر يستسيغه الذوق مشبهاً به للدمع بصفة البياض والاستدارة •

يؤكد : لنا بناء الصورة الفنية لدى ابن المعتز على هذا النحو حقيقة لغوية

---

(٤٠) شعر ابن المعتز جـ ٢ / ٥٩٨ .

وفنية فحواها : أن الحضارة المادية مهما شطت أسبابها ومظاهرها عن منبت اللغة للشعر العربي ميلاداً في بيئة الجزيرة العربية وابان العصور الخوالي — تطاوع هـذه اللغة ولا تهز أركانها قيـد أنملة ، وانما تستسلم بين يديها وتطاوعها ، فيؤدي الشعراء عنها بهذه اللغة بناءً راسخاً ثابت الأسس .

ويقين أن هذا البناء مرن الأوصال لين المقومات ، فيبقى للشاعر المبدع مساحة يتنفس فيها خياله ابداعاً وابتكاراً ، ومن هنا نلتقي شاعرنا وهو يصف مظاهر حياته اللاهية بصـور فنية مبتدعة : فالخمرة التي سـار بها الشعر العربي تغنياً وتغزلاً منذ أيام الشاعر الجاهلي الأعشى وقبل هذه الأيام — ترتدي على يدي ابن المعتز فنوناً من التصـوير فيها جدة الحضارة وجمال التعبير ، وآية ذلك قوله[41] في وصفها عصراً وادارتها كأساً :—

من لي علي رغم الحسود بقهوةٍ
بِكْرٍ ربيبةِ حانةٍ عذراءِ
موْجٍ من الذهبِ المذابِ يَضمه
كأسٌ كقشرِ الدرة البيضـاء

فهاهنا بناءٌ موحدٌ تتواصل أجزاؤهُ في تناسقٍ عضـوي متمازج : تتصور الخمرةفي أرجائه على غير ما عهدناها لدى الشعراء الآخرين في زق وفي دنٍ ، اذ أنها ربيبةٌ ، والربيبةُ تستوجب ألواناً من الرعاية والموافاة مادةً تعصر وسائلاً يحتفظ به في حانةٍ بكرٍ ، والحانة البكر في دلالات ألفاظها تومىء الى مكانٍ تنقطع عن الرواد أنى كانوا ، وتنزوي في رعايةٍ مخصوصة.

ويمضي البناء فاذا صورةٌ فنية مقابلة مطلقة تجسد الخمرة ذهباً مذاباً يضمه كأس في صورةٍ فنية مقابلة مقيدة تصورها قشراً لدرةٍ بيضاء .

وبين يدي هذا اللون من البناء للصور الفنية لا يجمح خيال ابن المعتز

(٤١) شعر ابن المعتز ج ٢ / ١٦ .

ولا تتمرد مخيلته توهماً مصطنعاً واختلاقاً مفتعلاً ، وانما يلتزم معايير الوعي الفني ويتقيل مقاييس المنطق الشعوري ، فلا يثمر معمياتٍ من التعابير وطلاسم من التراكيب •

وتتجلى خصيصة هذا الخيال في هذه الصورة المبتكرة لمجلس شراب رسمت بركة نيلوفر قائلة :ـ

اشرب على بركة نيلوفر
مصفرةِ الارجاءِ خضراءِ
كانما أزهارها أخرجت
السنة النار من الماء

فالحضارة المادية في بيئة الشاعر الخاصة لا تبخل بهذهِ البركة التي تتسعُ لتضم اليها مجلس شرابٍ في اخضرار واصفرار وما شاء الله من الألوان التي أبتدعتها الطبيعة ومهارة التفنن والصناعة ، أما أن تخرج أزهارها ألسنة من النار بين لجج مياهها فتلك صورة" لا تستوي نسيج وعي فني ومهارة شاعرية مقبولة الا بضربٍ من البناء اللغوي الفني • وقد جاء هذا البناء بالأداة (كأن) وبخبرها الجملة الفعلية (تخرج) : وهذه الأداة في صياغة جملتها على هذا النحو لا تفيد التشبيه وانما تفيد التخيل ولوناً من الظن •

وبدهي أن هذه الافادة تجعل تلك الصورة مستساغة في لونٍ من التخيل الواقعي : أليست أزهارها حمر" تومض بين أمواج البركة وما حولها من جداول ؟! فاذا كانت كذلك فانها تثير في المخيلة ألسنة النار وتحمل هذهِ المخيلة على أن تتصور هذه الالسنة ممتدة من الماء •

ان الحضارة المادية ـ مصنعاً للصور الفنية ـ ربما تضيق على الخيال وتأخذ بين يديها سبيل التحليق والابداع ، وذلك بحكم ما تعج به من المظاهر التي لا تتسع عن مداها مكاناً محدوداً •

وتتضح هذه الحقيقة فيما رسم الشاعر من صور فنية للطبيعة وآيات الجمال فيها ، ففي قصيدة له عن الربيع صوّر الرياض وما تعج به من طير وأزهار بقوله[٤٢] :ـ

جـدَّ ريحُ الربيعِ وازدوج الطيرُ
ولاحتْ بوارقُ الأنـوارِ
وترى الروضَ لابساً ثوبَ وشيٍ
نسجته للهو أيدي السـماءِ
لم يزل لابسـاً ثيـابَ بياضٍ
فكساهُ الربيعُ ثـوبَ جَـلاءِ

فالربيع بسحر مقدمه هواءً ورواءً وبهجةً وسرورا قد تضاءَل في هذهِ الصـور وأصبحت مشاهده الأخاذة مختنقةً بين نساج ينسـج ولابس يلبسُ ، وصار الانسان يلتقي في هذه الصور الروضة لابساً ثوب وشى ، وكأنه بهِ في أحسن الفروض أمير يرتدي بزته أو عروس تتبختر في حللها الموشـاة •

والسماء العظيمة في هذا الفصل قد تقلصت في هيئة نساجٍ ولم تكتسب من هذا النساج سوى الايـدي التي حاكت ملبس الأمير وحلية العروس •

ويقين أننا لا نريد بهذا التقويم مطالبة الشاعر بألا يشبه الأصل بالفرع ويستمد من اللابس والنساج وما ينسج صوره الفنية على مذهب طائفة من البلاغيين القدامى ، وانما نريد أن نؤكد ما نوهنا به من أن الحضارة المادية الضيقة قد حجرت خيـال ابن المعتز وضربت عليه قبـةً ذهبيةً تضيق عن أستيعاب جمال الطبيعة •

---

(٤٢) المصدر السابق جـ ٢ / ٤٩٢ •

وآية ذلك أن أي ذوق لا يستسيغ الربيع متثاقلاً في لبس ثوب الوشي، اذ أين مدح الربيع وشبابه في شتى مظاهره من لابسٍ ، وأين زهوره الفراحة وأعشابه الندية وجداوله الرقراقة وأطياره الصداحة وشمسه الدافئة ونسائمه المرحة متجسداً في الروض من ثوب وشيٍ تقتحمه العين لوناً واتساعاً ؟! وأين ما تفعل السماء في الأرض احياء بعد موتٍ ودفءً بعد قرٍ من نساج تكد يداه تأففاً من نسج ما لا يكتسبُ من ورائه قوت يومه ؟!

واين معاناة الروض على يد الشتاء من حال لابسٍ ثياب بياض ؟! وهل ثياب البياض قادرة على أن تؤدي عن صقيع البرد ووحل الشتاء ؟! .

وبالمعيار ذاته أين حب الربيع للروض من كاس تكسو غيره ثوباً ؟ ! وما ثوب الجلاء هذا الذي أراد الشاعر أن يصور به محاسن الربيع ؟! .

مما لا ريب فيه أن أبنية الصورة الفنية على سنن العربية ــ لا تتحمل وزر حكمنا على الشاعر ، فهذهِ الأبنية اذا كانت تقتضي علاقة من التشابه في الصورة المقابلة والصورة البديلة ، وكانت تلزم ذكر ملابسة المشبه به المحذوف مع المشبه في الصورة الفنية المجسمة والمشخصة ، فأن هذهِ العلاقة لا ينبغي أن تكون حسية محدودة كما أن الملابسة ليس شرطاً أن تستوي أمراً ملموساً : فتشبيه الروض لما يجسد جماله الأخاذ ليس مفروضاً أن يتضايق في صورة من يلبس ثياب وشيٍ ، وتشخيص السماء في الربيع لا يحتم أن تنسب اليها أيدٍ ، وانما يستطيع الخيال المبدع أن يضرب في مدارج التحليق ومعارج السمو ليستبين لوناً من العلاقة وضرباً من الملابسة يقدرانِ على تصوير ما أراد الشاعر التعبير عنه .

وفي مثال آخر[٤٣] للشاعر من هذا المنحى في شعره نصادف الدجى والثريا والهلال مصورة في تضايق وتململ على هذا النحو : ــ

(٤٣) المصدر السابق جـ ٢ / ٥٦٦ .

زارني والدجى أحمّ الحواشي
والثريا في الغرب كالعنقودِ

وهلال السماء طوْقُ عروسٍ
بات يُجلى على غلائل سودِ

فدجى ليلة عاشها الشاعر فرحاً بزيارة الحبيب لم يتصور الا في هيئة غلائل ســود لها حواشٍ فاحمة ، والثريا التي أضاءت هذه الليلة بقناديل اللقاء لم تجد لها حظاً من الجمال في خيال الشاعر سوى على يدي العنقود من العنب ، والهلال الباسم المحيا لم يتمثل غير طوقِ عروسٍ •

وفي أعتقادنا أن الحضارة المادية التي ترعرع الشاعر بين أحضانها هي التي تملي عليه صــوره الفنية ، فالشــاعر عندما رأى الثريا في ليلته تلك أسعفته بيئته المترفة بشكل العنقود فبنى صورة مقابلة مقيدة بالأداة (الكاف) بين الثريا والعنقود •

وحينما لمح الهلال أنفتح صندوق مدخراته ، فأستمد منه طوق العروس وبنى منه صورة مقابلة مطلقة تجمع الهلال في شكله المقوس •

أما ما للثريا من سحر وما للهلال من جمال ، فان العنقود الذي تناوله الشاعر في طبقٍ ، وطوق العروس الذي شاهده على احدى جواريه ـ قد أخذا على يديه ، فلم يحس بشيء من هذا الجمال وذلك السحر •

لقد أتقن ابن المعتز صناعة الصور الفنية من تلك المواد الحضارية ، فقدم لنا من اللوحات ما يملك الأعجاب تصنعاً وتصنيعاً ، وما يجري لدينا على وفق قواعد البيان العربي من غير اغراب لا يستسيغه وعي فني ومن غير تعمية لا يدركها الفهم السليم ، من هذه اللوحات تصويره للنرجس بصورٍ بديلةٍ وصورٍ مقابلة بقوله(٤٤) :ـ

(٤٤) المصدر السابق جـ ٢ / ٥٨٨ .

عيون" اذا عاينتها فكأنما

مدامعُها من فوقِ أجفانِها دُرّ

فهاهنا كلمة العيون صورة" بديلة مقارنة مؤكدة للنرجس على سبيل الاستعارة التصريحية ، وذكر الأجفان ترشيح لهذه الاستعارة وتقوية لتلك الصورة البديلة ، والمدامع التي تومىء الى الندى فوق النرجس صورة بديلة مقارنة ايضاً : تصورت في صورة الدر المقابلة المطلقة على سنة التشبيه المؤكد :ـ

وقديماً شبه الشعراء العرب الدموع بالدرّ وشبهوا العيون بالنرجس ، بيد ان ابن المعتز قد ذهب أبعد ممن سبقه وركب التشبيهات وصنع منها هذه اللوحة التي نرى فيها النرجس عيوناً باكية ، ونرى الندى دموعاً من الدر •

ويقين أن هذه اللوحة لا تبرر بمهارة تصنيعها الأحساس بالحزن بين يدي النرجس الغض في روضته ، اذ لماذا هذا البكاء ؟! ولماذا هذه الدموع؟! وعلام نستقبل بسماتٍ وأنغام فرحٍ ؟! •

يبدو أن الشاعر يخلط المواد خلطاً صناعياً وينتج لنا ما يبهر على وفق معايير الحضارة المادية التي تعنى بالأشكال قبل الأحاسيس وتهتم بالصور قبل الجواهر •

وأياً كان فان شاعرنا يعمق تلاحم صور لوحته في أنسجام وتلاؤم ويمضي في تفصيل هيئة النرجس عيوناً بقوله :

محاجرها بيض" وأحداقها صفر"

وأجسامها خضر وأنفاسها عطرُ

فهو هاهنا يتخيل النرجس امرأة في الدائرة ذاتها : فهي لما كانت عيوناً وللمرأة عيون ، فيمكن أن تكون أمرأة • وعلى أساس هذا الامكان يأخذ من المرأة ما ينسج عليه الصور للنرجس ، فاذا أوراق النرجس محاجر

بيض ، واذا وسطها أحداق صفر ، واذا سوقها أجسام خضر ، واذا رائحتها أنفاس عطر .

وهذه الصور في جملتها مقننة بناءً ومنسقةً ترتيباً ، وان كانت صناعيةً في اخراجها ونسجها .

ومما ينبغي تأكيده للتنبيه على ما آلت اليه الصور الفنية بين احضان الحضارة المادية : أن الشاعر أبن المعتز ـ على الرغم من تفننه ومهارته واتقان الصناعة اللغوية والبلاغية ـ قد جنى على الخيال العربي المتواصل في ابداعه عصراً بعد عصر وبيئةً اثر بيئة ، فأدخله مداخل من الضيق الحسي وأغراقه في لجج من الترف المادي :ـ

فالبدر في تمامه متلألىءً على الأفق يستنزله الشاعر من عليائه سماءً زرقاء ليجعله مشبهاً بدرهم ألقته يد البطر على ديباجة زرقاء بقوله(٤٥) :ـ

والبدرُ في أفق السماء كدرهمٍ
ملقى على ديباجةٍ زرقاءِ

والنجم الذي يومض متحدياً دياجير الليل في كبرياء وشموخ يتخيله الشاعر عيناً خائفة تخشى عيون الرقباء ، فتختلس النظرة في جبنٍ وتردد بقوله(٤٦) :ـ

والنجم في الليل البهيم تخاله
عيناً تُخالسُ غفلة الرقباءِ

والصبح الجميل الذي هو بشارة ميلاد يوم جديد لم ير الشاعر منه غير بياضه : فوازن بينه وبين الشيب الذي هو نذير بالموت وشؤم يصيح بالرحيل في ربيع الشباب ، وقدم لنا صورة مقابلة مركبة بقوله :ـ

---

(٤٥) المصدر السابق جـ ٢ / ١٩ .
(٤٦) المصدر السابق جـ ٢ / ٤٩٥ .

والصبحُ من تحت الظلام كأنه
شيبٌ بدا في لمةٍ سوداءِ

ومهما يكن فمن اليقين عندنا أن الحضارة العربية بشتى منعطافتها لدى بشار بن برد وأبي تمام وابن المعتز لم تشكل مقبرة للصورة الفنية العربية ، ولم تنقلب عليها محبساً ، وانما أمتدت بين يدي العبقرية العربية لغةً وبياناً ، فأستمد منها كل شاعر على قدر حظه من الابداع وعلى وفق تملكه لزمام التجديد ، فكان تراسل الحواس أداة بشار بن برد في خلق الصور الفنية ، وكانت فنون البديع مزرعة أبي تمام لخلق الانماط التعبيرية المتطورة ، وكان الترف المادي في حياة ابن المعتز محكاً للأبتكار الفني تارة والتعثر الحسي تارة أخرى .

وعليه فان المسألة في الأمر كله هي مدى قابلية الشاعر ومقدار تواصله مع تراث أمته ، أما هذا التراث فقد بقي الهادي الى سبيل التفنن في التعبير عن شؤون الحياة بشتى جوانبها الفكرية والعقدية والحضارية ، ودليل ذلك أننا نجد لهذا التراث شعراءه الذين أسعفتهم قابلياتهم وتواصلهم معه ، فأبدعوا في بناء الصورة الفنية أيما أبداع ، وكانوا على مستوى مسؤولياتهم الفكرية ألتزاماً والفنية أبتكاراً .

واذن فكيف كان أمر هؤلاء الشعراء وسواهم بعد انقضاء الفترة المظلمة من عمر الشعر العربي وبزوغ عهد النهضة في أيامنا هذه ؟ أو بقوا على تواصل مع ذلك التراث في تجديد أقتضته روح العصر الحديث وأملاهُ تلون الحياة المعاصرة أم انقطعت بهم السبل فأمسوا على أعتاب التقليد للقديم المتعثر من الشعر العربي أو المحاكاة للمدارس الشعرية الأوربية ؟ .

الفصل الثاني

مظاهر الخلل في الصورة الفنية لدى شعراء معاصرين

تبين الأمثلة التطبيقية التي مرت بنا : أن الصورة الفنية في الشعر العربي قد أحتفظت بمقوماتها البنائية مؤدية عن تجارب فكرية وموضوعاتٍ ذاتية ومظاهر حضارية مادية ، ولم تتهشم مقوماتها ، ولم تهتز أسسها ، ولم تختل وشائجها .

تترسخ هذه الحقيقة كلما رحلنا مع الشعر العربي في بيئاته المختلفة في المغرب والاندلس ومشرق الأمبراطورية العربية الاسلامية .

الصورة الفنية بين مدارس شعرية معاصرة : ـ

ويقين ان الجمود الذي أصاب الصورة الفنية في الشعر العربي ابان عصور الانحطاط والتأخر لا يغير من تلك الحقيقة ، ذلك لأن ظاهرة الجمود تعني في مفهوم متابعة مقومات الصورة الفنية : أن هذه المقومات قد أستقرت وثبتت وتمنعت عن التطور وأبت التغيير .

وهذه الحالة في أسـوأ دواعيها ونتائجها قد شكلت قـوة تأججت في نفوس طائفة من الشعراء العرب المعاصرين ، فحملتهم على الانتباه فالتململ ثم الثورة على ذلك الجمود والانفلات من قبضته روحاً وفكراً ولغة وصوراً فنيـة .

يلحظ تاريخ النقد الأدبي العربي ان هؤلاء الشعراء العرب المعاصرين قد تتابعت قوافلهم فرادى وجماعات منذ أواخـر القرن التاسـع عشر ، ولا تزال هذه القوافل تترى وبين يديهم الصورة الفنية يتأرجح بناؤها بين

التقليد والأصالة وبين الجمود والثبات ، وبين التحرر والانقلاب ، وبين الكمال والاختلال .

فهذا التأريخ يشير الى الشاعر المصري محمود سامي البارودي متحرراً من تقليد شعراء الحقبة المظلمة وواراداً على مناهل شعراء عصر ما قبل ظهور الاسلام والعصور المزدهرة الأخـرى يستمد منها الروح الشعرية ويبعث أساليب البيان الأصيلة ، فكان بذلك رأساً لمدرسة شعرية تسمى مدرسة الاحيــاء التي أنضــوى تحت لوائها شــعراء كبار من أمثال خليل مطران وحافظ ابراهيم واحمد شوقي وسواهم .

الملاحظ أن الصورة الفنية لدى شعراء هذه المدرسة والذين تقيلوهم قد ظلت راســخة في بنــائها على مقومات الأحتفاظ بالمعنى اللغوي للكلمة ومسايرة المدلول المنبثق عن هذا المعنى والملازم اياه والملائمة بين العلاقات التي تنهض بين هذا المدلول وذلك المعنى في هذا الاسلوب أو ذاك من أساليب البيان العربي مع تأكيد توفر القرينة الدالة على المراد من الصورة الفنية .

ان تلمس الأمثلة التطبيقية لابراز خصائص الصورة الفنية هذه لا يقــدم لنا جديداً متميزاً عن خصائص الصورة الفنية التي حللنا صورها في الفصول التي مرت بنا ، والعلة في ذلك واضحة بينة : أليس شعراء هذه المدرســة يبعثون القديم الأصيل من الشعر العربي ويحيون تعابيرهم ؟! .

اذن فهم يردون الينا بضاعة نسيها الناس في أيامهم وقبل أيامهم ، وخلت منها أندية الأدب ومجالس الدرس البلاغي والنقدي ، فذكروا هؤلاء الناس بتلك البضاعة وملأوا بها هذه المجالس وتلك الأندية ، فغرســوا من حيث يدرون أو لا يدرون بذرة ميلاد مدرسة شعرية جديدة هي مدرسة الديوان نسبة الى كتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني في عام ١٩٢١[٤٧] .

المعروف أن مؤسسي مدرسة الديوان وأتباعها من الشعراء تجمعهم

---

(٤٧) انظر كتاب النقد الادبي الحديث في مصر نشأته واتجاهه ص ٣٩ .

الثقافة النقـدية الانكليزية المعاصرة وتقـود مخيلاتهم مبادىء الشـعراء الرومانتيكين الانكليز ونظـراتهم في فهم الشعر وتقـويم عناصره العاطفية والخيالية والفكرية وتحليل صوره الفنية .

والمعروف ايضاً أن الشاعر عبدالرحمن شكري قد سبق العقاد والمازني في الدعوة الى هذه المبادىء والتبشير بها والخوض في الصراع الفني للدفاع عنها .

ومما يتعلق بموقف هذا الشاعر من الصورة الفنية حديثه عن التشبيه ووظيفته الفنية سنة ١٩١٦م قائلاً : (ومثل الشاعر الذي يرمي التشبيهات على صحيفته من غير حساب ، مثل الرسام الذي تغرّه مظاهر الألوان فيملأ بها رسمه من غير حساب ، وليس الخيال مقصوراً على التشبيه ، فانه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها ، ولا يراد التشبيه لذاته ، وانما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الانسان)[٤٨] .

وفي ملاحظتنا أن هذا التقويم لفن التشبيه وتأكيد علاقته بروح القصيدة وادائه عن نفس الشاعر وعقله ــ لا يشكل مبدأً مبتدعاً في الدراسات النقدية والبلاغية العربية الموروثة .

فالباحث المتتبع يلتقي في هذه الدراسات أبا سليمان المنطقي صاحب أبي حيان التوحيدي وهو يـدرس عناصر النص الأدبي ومقوماته ميـلاداً وأدوات بقولـه : (المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحـة النفس لا يحوم عليهـا شيء قبـل الفكر ، فـاذا لقيها الفكر بالذهـن الوثيق والفهـم الدقيق ألقى ذلك الى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر وبين وزن سـياقه الحديث . وكل هذا راجـع الى نسبة صحيحة أو فاسدة وصورة حسناء أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج وذوق حلو أو مـر)[٤٩] .

---

(٤٨) المصدر السابق ص ٤٢ .
(٤٩) الامتاع والمؤانسة جـ / ١٣٨ .

فهاهنا تستوي النفس البشرية ميداناً رحباً فسيحاً تستقر فيها المعاني وتلوذ بأفنائها الخواطر •

اذن فنفس الأديب هي منبت مضامينه التي يغوص عليها الفكر بالذهن والفهم ، فيمخضها ويستنبطها ويلقيها الى العبارة •

واذن فالفكر والذهن والفهم هي أدوات خلق الأدب وتوليد فنونه التي تتجسد في العبارة التي تتشكل منها بنسب تتفاوت في درجاتها ومقاديرها ، فتكتسب كل درجة ومقدار حكماً نقدياً يقوم على الصورة ويستند الى التأليف ويأتزر بالذوق •

واذن فالعبارة الأدبية هي معرض الخلق الأدبي وصلته الممتدة بين نفس صاحبه وعقله وفكره وذهنه وفهمه ، والمتلقي الذي ينهض ناقداً يقبل ويرفض ويرضى ويسخط ثم يقوم ويقرر •

وعليه فان ما ذهب اليه عبدالرحمن شكري بشأن التشبيه يقتصر على جزء من العبارة الأدبية ، وما يومىء اليه من النفس والعقل في صناعة التشبيه لا يتسع لما تنوع به مذهب أبي سليمان المنطقي في استقراء عناصر النص منذ تكونها مستقراً ومخاضها وسائل وصياغتها عبارات •

ومع هذا فان العقاد الذي يأبى أعتزازه بنفسه التتلمذ في مدرسة الديوان لعبدالرحمن شكري والتأثر به — يربط بين نزعة شعراء هذه المدرسة والغربيين عامة ألمان واسباب وطليان ، والرومانتيكيين الانكليز خاصة ، فيقول في تقويم جهود شعراء الديوان على مساحة تجديد عناصر الشعر العربي وبيان مدى صلاتهم بتراث أمتهم : (لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم — فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية)[٥٠] يشير العقاد هاهنا الى ثلاث مسائل فكرية وأدبية : —

---

(٥٠) ديوان المازني المقدمة ص ١٤ .

اولاها : أن هؤلاء الفتية من شعراء الديوان قد أنقطعوا طفرة عن جيل الشعراء العرب قبلهم وسبقوا جيلهم المعاصر لهم أجيالاً . وهذا الكلام اذا لم نجرده عن الأنفعال الذي عرف به مدبجه العقاد ـ يعني أن الوشائج الفنية لا تشد شعر هؤلاء الفتية الى الشعر العربي ولا تقيم لقصائدها علاقة شكلية ومضمونية مع قصائد شعراء مدرسة الاحياء الذين يمثلون الجيل السابق .

وبدهي أن هذا الكلام لا تستقيم أحكامه النقدية في واقع الحال ولا تنفذ آراؤه الفنية الى قبول متتبعي حركة احياء الشعر العربي وتجديده في عصرنا .

وثانيتها : ادارة مصطلح الشرقي واقامته وصفاً للشعور الذي يشعر به أولئك الفتية من الشعراء .

والسؤال لا بدّ من أن يستفسر عن مقصد العقاد من هذا المصطلح أهو بديل عن مصطلح العربي أم ورد عفواً وأعتباطاً ليدل عليه في ترادف ؟!
ان الاجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تنسى نزعة فشت بين بعض الباحثين المصريين في أوائل القرن العشرين والقتهم في سعي حثيث يلتمس الجذور غير العربية في المنطقة ليقيمها أسساً لحضارة مخصوصة ، والا فلماذا لا يشعر هؤلاء الفتية بشعور عربي ولغتهم عربية وانتماؤهم عربي وأهدافهم عربية ؟ ! .
هذه أسئلة تثيرها المسألة الثالثة فيما قرره العقاد من أن هؤلاء الفتية من شعراء الديوان (يتمثلون العالم كما يتمثله الغربي) .

فمصطلح التمثل هؤلاء على اطلاقه يدل على التدبر والتأمل والتفكر ثم الاداء ، وعليه فهؤلاء الشعراء في رأي العقاد اذا كانت مشاعرهم شرقية أو عربية فان عقليتهم وتفكيرهم ونظرتهم وتعبيرهم ثمار غربية هاجرت اليهم وأقتحمت عالمهم ، فزاوجت بينها وبين ما وجدته في ملتقاها وهذه المزاوجة

تعني في المحصلة : أن شعراء الديوان ركبوا بين أصالتهم وأقتباسهم ، فأنتجوا لنا شعراً هجيناً وخليطاً •

يومىء تحليل مقولة العقاد على هذا النحو الى أننا نرى مدرسة الديوان نافذة أطل منها شعراء العربية على الشعر الأوربي اطلالة نظرية هدمت ما يحمي الصورة الفنية في الشعر العربي من تقليد الأساليب الشعرية الأوربية ، وأغرت الشعراء على أن يحوموا حول هذه الأساليب في هذه الحقبة الزمنية ويتطلعوا اليها في كثير من التهيب والتردد •

ومما يجعل رأينا هذا على صلة وثيقة من الصحة والصواب أن العقاد نفسه استقرى مظاهر الجدة في باكورة شعر مدرسة الديوان لدى عبدالرحمن شكري والمازني قائلاً : (رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول أن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيء المكان لأستقبال المذهب الجديد اذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل ، فاذا أتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وأنفرج مجال القول ، بزعت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ولا تطول نفرة الأذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال ، اكثر مما يخاطب الحس والآذان)[٥١] •

فهذا الاستقراء يدور على محورين : ــ

اولهما : متحقق ، وثانيهما : أمل لمّا يتحقق •

فشاعرا الديوان الطليعيان شكري والمازني لم يحققا في مضمار التجديد

(٥١) ديوان المزني ص ١٤ .

شيئاً رئيساً غير التنوع في قوافي القصيدة العربية ، وهذا التحقيق لا يتجاوز بأبعاده الموسيقية والتحررية ما أنجزه شعراء الموشحات العرب في الاندلس وفي غير الاندلس بقرون ، وما أتى به شـعراء (القومى) (وكان ما كان) ببغداد قبل شعراء الموشحات بزمن • وعليه فان السبيل الى التحرر من قيد القوافي الموحدة بمساحاتها الصوتية ورويها لم يكن مسدوداً أمام شعراء العربية في أي مكان وزمان • واذن فأي جديد جاء بهِ شعراء الديوان في هذا المجال وأي سدٍ هدموهُ في هذا السبيل ؟! •

أما ما حلم به العقاد من فنون الشعر وآمل أن تولد في هذا المكان من رواية ووصفٍ ومسرح فلا يمثل الا أشكالاً لا نعدم لها جذوراً وسيقاناً وأوراقاً بله ثماراً في ديوان العرب عبر عمره المديد •

واياً كان هذا الأمر فالمحقق الثابت انّ بناء الصورة الفنية لم يتعرض لأهتزاز وتخلخل على أيدي شعراء الديوان ، وان كان قد نالها الكثير من الميل الى التقرير والاسلوب الخطابي المباشر الذي يستمد مواده من الحياة اليومية وهموم الناس من الطبقات الفقيرة والوسطى المتثقفة •

يلفت تاريخ النقد العربي المعاصر في هذا الميدان النظر الى جمـاعة ابولو(٥٢) التي أنشأها الدكتور أحمد زكي أبو شادي في أيلول عام ١٩٣٢ ، وأنضـم اليها خليل مطـران وابراهيم ناجي وكامل كيلاني ومحمود عماد وأحمـد الشايب وعلي محمود طه وحسن كامل الصيرفي وصالح جـودت وغيرهم من الشعراء والنقاد المصريين الذين وجدوا هوى في الثقافة العالمية عامة وفي الأدب الانكليزي والفرنسي خاصة •

والبحث اذ يريد أن يجسد مدى تجـديد هذه الجماعة في الصـورة الشعرية العربية الموروثة لا بدّ من أن يبين ترؤس أحمد شوقي اياها في

---

(٥٢) المصدر السابق ص ٤٩ .

السنة الأولى من نشأتها وصدور مجلتها الشعرية ، مما يدل ذلك على أن جماعة أبولو لم تكن على خصام جوهري مع الشعر العربي الموروث مضامين وأشكالاً •

حقاً أن أبا شادي قد تولى زمام قيادة هذه الجماعة بعد وفاة شوقي وحافظ الا أن أتباعه ممن ذكرناهم لم يكونوا على مستويات متجانسة من النظر الى مسألة التقليد والتجديد في الشعر ، اذ بينهم الشاعر الشاب المتحمس لروح العصر والاندفاع في حب التعبير الى جانب الكهل المتمرس بالأساليب الشعرية القديمة والولاء لسنن العربية في التعبير •

وعليه فقد مضى أثر ابي شادي في جماعته شطحا من غير تعمق وعابراً دون درجة التغيير الجذري •

ومما يوضح مذهبنا هذا هو أن مدرسة أبولو في شخص رئيسها أبي شادي تتبعت اتجاه مدرسة الديوان في الاستقاء من المصدر الانكليزي والتعلق بآثار الشعراء الانكليز الرومانتيكيين ، ومعلوم أن هؤلاء الشعراء وذلك المصدر كانوا على حظ كبير من المهل وتجنب الأندفاع في خرق تقاليد الشعر الكلاسيكي والانفلات من روحه المحافظة •

وهكذا نجد الأمثلة التطبيقية في دواوين شعراء جماعة أبولو لم تحمل الينا نذيراً يحذر من هدم بناء الصورة الشعرية العربية وتهشيم معالمها وبذر جرثومة الخلل في رحمها •

وفي ضوء هذه الحقيقة يستطيع البحث أن يشير الى جيل شعراء العشرينات والثلاثينات وأوائل الأربعينات في أقطار الوطن العربي كافة ، ويسميهم فرداً فرداً ، ويشخص نزعاتهم الشعرية على أنها لم تخرج عن أنماط الصورة الشعرية الموروثة في موضوعاتها الاجتماعية والفكرية والسياسية وما اليها مما أملته روح العصر العلمية والفلسفية في أواخر القرن التاسع عشر

وأوائل القرن العشرين •

ويقين أن هذا الحكم لا يستثني شعراء المهجر كل الأستثناء وانما يدين لهم بالحرص على الأسلوب العربي الموروث في التعبير الشعري على الرغم مما عرفوا به من التجديد في اغراض الشعر وانماطه التعبيرية التي أقتضتها ظروف المهجر في الامريكتين وحتمه ضعف أتصالهم المباشر بالتراث العربي القديم •

تلزم هذه العجالة البحث بالوصول الى مأربه ومقصده بتأكيد أن حركة الشعر الحر التي أبتدعها في العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي — لم تتنكب سبيل المحافظة على لحمة الصورة الشعرية لغة وبناء ، وانما أستقبلتها بين تيارات ثورتها التي اشتدت هنا وهناك في شيء غير يسير من مراعاة قواعدها البنائية في تحقيق المجانسة والملاءمة بين مدلولات هذه الصور وايحاءاتها ، وبين معاني مفرداتها المعجمية ومفاهيمها المقررة لدى المتلقين من ابناء لغة الضاد ، فبقوا بذلك على نهجهم العام من الوعي الفني في التعبير وتجنب مسارب اللاوعي ومنزلقات النبيوية المفتعلة وشطحات الوحي والالهام المصطنع •

مما لا ريب فيه ان حركة الشعر الحر لم تبق غالباً على هذه الحال منذ أوائل الستينات ، وانما جنت على نفسها بغموض رؤاها النقدية والافتقار الى الهدف الفني ، ففتحت لأتجاهاتها الأبواب كلها ، ورفعت عن نفسها الحماية اللغوية العربية ، فتشتت تياراتها في اكثر من اتجاه أجنبي كان معظمها دخيلاً لا يمت الى اصالة الموروث ولا يجد في واقع الحال منبتاً حقيقياً • تتجلى هذه الحقيقة في صور زمر وجماعات من الشعراء توزعت أقطارهم في الوطن العربي شرقاً وغرباً ، وأمتدت تواريخ صدور دواوينهم ومجاميعهم الشعرية بين أواخر الستينيات وأوائل الثمانينيات من هذا القرن •

ومعلوم أن هذه الصور كثيرة كماً ومتزاحمة حجماً ، مما يرى البحث نفسه ملزماً أن يختار وينتخب ، ومنهجه في هذا هو أستقبال النص كما هو

وتناوله ظاهراً من غير تفلسف نظري يتأول ومن غير تبرير غيبي يبرر .

أما منطلقه في التحليل فهو الاستضاءة بما قدمنا من أنماط أبنية الصور الفنية العربية الشعرية والاعتراف للتطور سلطاناً له الحق في أن يغير ويبدل الموروث بتأثير عوامل حضارية وثقافية وسياسية وشخصية . وإذا كان لنا من قيد على هذا التغيير والتبديل فهو لا يتعدى أحساس المتلقى العربي المعاصر ووعيه الذي ينتمي الى اللغة العربية فهماً ويصدر عن الذوق الموروث والعصري والذاتي أستحساناً وأستهجاناً قبولاً ورفضاً ، اذ من حق هذا المتلقي عندما يقرأ قصيدة أن يتساءل عما وعى منها مقصداً ومراماً ، ويلتمس صداها في نفسه وعقله اثراً .

واذن فما أمثلتنا التي نحللها في هذا المدار لتجسيد ما نذهب اليه ؟ وما مظاهر الخلل في بناء صورها الفنية ؟

ادونيس والصورة الفنية من الغموض الى اللامعقول : ــ

ان هذه الأمثلة في أقربها الينا عنواناتٍ وأدناها منها تلميحات ــ تنثال علينا من دواوين أدونيس الذي قيل الكثير فيه شاعراً فيلسوفاً وناقداً مشرعاً وموجهاً منظّراً .

وأحد هذه الأمثلة يحمل الينا عنوان الاشارة[٥٣] ، والاشارة لغة هي الايماء بالحاجب وما اليه خفية ، وقد أندفعت في الاستعمالات العربية على سنن المجاز والتوسع ، فدلت على العبارة الموحية التي يفهمها اللبيب ويدرك مدلولها العاقل الفطن ، كما تسللت الى البلاغة العربية وأصبحت مصطلحاً في موضوع الكناية يدل على المكنى الذي لم يستتر المكنى به مع تعدد الوسائط التي توصل اليه وتقف بالمتلقي على المراد منه .

والسؤال بين يدي قصيدة الاشارة هذه يستفسر عن المدلول الذي أراده أدونيس منها ؟ .

(٥٣) كتاب التحولات والهجرة الى أقاليم النهار والليل ص ١٦ .

أهو يريد بها شعره لمحة دالة وفناً موحياً أم يرمي بها الى غير ذلك ؟
يتحـدث أدونيس بضمير المتكلم مسنداً الى أفعـال مخصوصـة ويقول :ـ

مزجْتُ بين النّار والثلوجْ ـ
لن تفهمَ النّيرانُ غاباتي ولا الثلوجْ

في هذا المقطع كلمة (النار) و (الثلوج) لا يمكن أن تدلا على المعاني المعجمية والمقصودة في كلام الناس أدباء كانوا أم غير أدباء ، وذلك بالقرائن كلها ، اذ أن النار والثلوج اذا مزجتا تغيرت طبيعة كل منهما فتنطفىء النار ويصير الثلج ماءً انهما ضدان ، والضدان لا يأتلفان ، وهما في الضدية ليس مما يظهر أحدهما حسن الآخر •

وفي هذا المسار لا يستطيع المتلقي الاحساس بأي مدلول لثلوج ادونيس هذه وناره تلك ، وآية ذلك انها لم تفهم غاباته ولم تفهمها غاباته •
واذن فما غاباته هذه ؟ أهي قصائده فتكون النيران والثلوج تمثيان فريقين متباينين من المتلقين الذين لا يقدرون شعر الرجل وثمار قريحته أم غاباته هذه شيء آخر ؟!

ربما تكون هذه الاسئلة منطقية اكثر مما ينبغي بمعيار الدراسـات النقدية المعاصرة ، مما نرانا نلجأ الى الصورة يرسمها ذلك المقطع للناظرين والحالمين والمستلهمين ، فاذا أشياء متضـادة يغني بعضها بعضـاً (نيران وثلوج) ، واذا شيء تفنيه النيران والثلوج (الغابات) •

وفي ضبابية هذه الصور تتلقى خللاً شعورياً وعقلياً يحتمه تنافر معاني الالفاظ الحقيقية والمجازية والمعقولة وغير المعقولة •

ويتمثل هذا الخلل في اصرار الشاعر على محو شخصيته وتزييف هويته في قوله :ـ

وســـوف أبقى غامضاً أليفاً
أسْكُنُ في الأزهار والحجارة
أغيبْ
أسْتقصي
أرى
أموج
كالضوءِ بين السّحر والاشارهْ .

فهو في هذه التهويمة المختلة سوف يبقى غامضاً وأليفاً ، والانســـان الغامض ، بله الشاعر الغامض لا يمكن أن يكون أليفاً في غموضه ، اذ ماذا يجعله كذلك ؟ أهو مسكنه بين الضدين (الأزهار والحجارة) ؟ أهو غيابه وأستقصاؤه ورؤيته وتموجه كالضوء بين السحر والاشارة ؟ اسئلة تكشف عن أختلال الصورة قبل اختلال اللغة ألفاظاً وتراكيب ، فبالمقاييس كلها وبغير المقاييس لا يمكن توهم مسكن تشيده الأزهار والحجارة معاً ، كما لا يمكن توهم ضوء في أجـواء السحر والاشارة ، اذ حيثما يكون الضـوء تتهتك الأستار وتزول الظلمات .

وعليه فنحن لا نستطيع أن نتمثل من قصيدة الاشارة أي نمط من الصور الفنية مهما كانت مقوماتها موروثة أو مبتكرة تقليدية وأصيلة ، وانما نسمع ألفاظاً اذا كنا نستطيع أن نستجمع معانيها ومدلولاتها متفرقاتٍ ، فاننا لا نستطيع أن نتبين منها فكرة مركبات في جمل تبني هذا النمط أو ذاك من أنماط الصورة الفنية في البيان العربي .

وفي مثال آخر للشاعر بعنوان (شجرة الأهداب)[٥٤] يتوقع المتلقي أن يصادف صوراً فنية لها جـذور في المعجم اللغوي معاني ، ولها تفرعات في الوعي الفني دلالات ، ذلك لأن عنوان شجرة الأهداب يدنو من الفهم ويجري على علاقة معقولة : فالأهداب يمكن تشبيهها بالشجرة ، واجراء الموازنة بين

---

(٥٤) المصدر السابق ص ٢٢ .

أغصانها وثمرات الأهداب •

اذن فتصير شجرة الأهداب تشكل صورة فنية مقابلة مطلقة يقوم بناؤها اللغوي على اضافة المشبه به الشجرة الى الأهداب مشبهاً به •

يستقيم هذا التحليل بشكل أو بآخر على عتبة عنوان القصيدة ، أما اذا تجاوزه الى أبياتها ومدّ قلمه الى صورها تعثر بأسئلة لغوية وفنية منكرة •

فهذه الابيات ربما تومىء الى أن الشاعر يعبر عن حلم تخيله في يقظته أو رآهُ في منامهِ ، وآية ذلك أنها تروي قائلة :ــ

وحينما استسلمتُ في جــزيرة الجفونْ

ضيفاً على الأصداف والجرار ،

رأيتُ أن الدهرَ قارورَهْ

تجمعُ بين الماءِ والشّرارْ

وتمنح الانسانَ أن يكونْ

أسطورةً أو نارَ أسطورهْ

* * *

وكنتُ محمولاً على الغصونْ

في غابةٍ بيضاءَ مسحورة

نهارُها المنذور للجنونْ

مدينتي ، والليلُ مقصورَهْ

فلفظة حينما يشير الى وقت ما من الزمن ، وتعبير (أستسلمت) وكلمة (الجفون) يخصصان هذا الوقت دالاً على النوم والكرى • واضافة الجزيرة الى الجفون ترسم صورةً فنية مقابلة على أساس التشبيه البليغ الذي أضيف فيه المشبه (الجزيرة) الى المشبه به (الجفون) أو هي صورة مشخصة جسدت (الجفون) بحراً بحذف (البحر) واضافة (الجزيرة) الى (الجفون) لازمة من لوازم البحر المحذوف •

وعليه فان (الجفون) أستعارة مكنية : شبهت بالبحر ، وحذف البحر

ونابت عنه الجزيرة لتومىء اليه وتدل عليه •

ومن هنا فالصورة (جزيرة الجفون) بناؤها سليم لغةً وبلاغة ، بيد أن الشاعر يفرط في تجريد الجفون مشبهاً حقيقياً ، ويومىء في تكديس التعابير الملائمة للمستعار منه البحر : فهو ينزل في الجفون ضيفاً ، ويؤكد بذلك أن هذه الجفون جزيرة حقيقية ، وأنها تنفصم عن جسمه بعيداً ، فيسافر اليها وينزل فيها ضيفاً غريباً •

وبعد هذا يمضي في تجريده ويذكر أن نزوله في تلك الجزيرة كان على الأصداف والجرار •

واذا كانت كلمة الأصداف مستقيمة في تعميق التجريد واظهار الجزيرة حقيقية لملائمتها اياها فان كلمة الجـرار لا تنهض بالمهمـة ذاتها في منطقية وفنية ، اذ ما علاقة الجرار بالجزيرة ؟!

حقاً انَّ ما يحيط بالجزيرة ماء ، وللجرار علاقة بالماء بيد أن ماء البحر مالح أجاج ، ولا يستودع في الجرار حقيقة وتوهماً • وعلى هذا الأساس فان كلمة الجرار تمثل المظهر الأول من مظاهر أختلال صورة جزيرة الجرار •

وتتوالى مظاهر الأختلال فما رأى الشاعر من أن الدهر قاروة تجمع بين الماء والشرار ، فتشبيه الدهر بالقاروة صورة مقابلة ، على الرغم من غرابتها يستسيغها الذوق منسجمة مع صورة الجفون جزيرة ، ذلـك لأنها تنبت في جو موحد الأرضية متواصل الشاعر مع النوم والحلم في جزيرة تحيط بها المياه وفيها الأصداف •

أما أن تكون القاروة مشبهاً به تجمع بين المـاء والشرار حقيقة فانها تنقلب علينا مستودعاً للمتناقضين الماء والشرار •

وقد يكون الشاعر أراد هذا التناقض وقصد اليه للدلالة على ما يجمع الدهر في برديه من الخير والشر والجمال والقبح والمفيد والضار ، وهذا ما له الحق فيه لسببين : ـ

اولهما : بلاغي يجوز التأليف بين المتضادين لوناً من ألوان البديع وهو الطباق الايجابي •

وثانيهما : واقعي نصادفه على مسرح الدهر أحداثاً حقيقية •

زد على هذا أن كلمة القارورة تبقى قريبة من مفردات القصيدة التي بنى بها الشاعر صورها الفنية في حلم يبيح حدوث الرؤى مهما كانت بعيدة عن منطق الواقع وغير مألوفة الى مجريات الأحداث اليومية ، بيد أن أختلال الصورة يتجسد في أن هذه القاروة تصور الانسان في منحها أسطورة أو نار أسطورة • فاذا كانت الأسطورة معروفة لدى المتلقين لغةً واصطلاحاً فما نار الأسطورة ؟ •

وقد يقال انه ضغث من أضغاث الاحلام يكون فيه الانسان أي شيء من الأشياء ويحقق بذلك مبدأ التناسخ عقيدة يقتات عليها الفكر الانساني ولا يزال في هذا المذهب أو ذاك •

ومهما يكن فان المتلقي يغوص أحساسه الفني وفكره الواعي في صورة الدهر قاروة ، وتبدأ أنفاسه تتلاحق ليدرك مدلولات الصور الأخرى في القصيدة :ـ

فالشاعر الحالم محمول على أغصان في غابة مسحورة ، وهذا اللون من التصوير متلائم الاجزاء في مادتها اللغوية والاسطورية : فالرجل في غابة ، والغابة أشجار ، وللأشجار أغصان ، وعليه فلا بأس أن يحمل الشاعر على الأغصان انساناً حقيقياً أو طائراً أو أي كائن تتواصل سلالته لتنتهي فرداً على مذهب داروين في أصل الأجناس مادامت الغابة مسحورة على الحقيقة أو المجاز • أما أن تكون تلك الغابة البيضاء نهارها مدينة الشاعر وليلها مقصورة ، فانها قد عادت الى واقع الحال مختلة التركيب والدلالة فما علاقة المدينة بالغابة ؟ وما المقصورة في وسط الغابة ؟

قد غيرت هذه الصورة جو القصيدة وقطعت الخيط الشعوري الذي أنتظم ما تلاحق في هذا الجو من صور منسجمة علـى الرغم من تفريطها في اللاواقع واللامعقول ، وعليه فان المتلقي مهما حلم مع الشاعر وأستسلم للكرى وتجاوز حدود مكانه وزمانه ، فسيعود من قراءة القصيدة بخفي حنين تدور في رأسه أسئلة كثيرة ، وقد يعود فارغ الرأس ، وفي الحالتين ينتهي الى أن الشاعر قد أغـراه بعنوان قصيدته المعقول ولـم يعطه غير حلم العجائـز والساحرات •

لقد أقتبسنا ذينك المثالين مما نشره الشاعر سنة ١٩٦٥ قصائد تجري في جمهورها على ذلك النمط من المعقول واللامعقول من حيث دلالات صورها الفنية وأبنيتها اللغوية ، وفي مجموعة أخرى بعنوان المسرح والمرايا(٥٥) نظم قصائدها أدونيس بين ٢٠ كانون الاول ١٩٦٥ و ٢٠ تشرين الاول ١٩٦٧ — تفتقد أي لـون من المعقوليـة في معظم تعابيرهـا تراكيبَ : المفروض أن يـكون بين أسـناد مفرداتها هذا الشـكل أو ذاك من أشـكال المعاني المنطقية والدلالات الفنيـة والايماءات النفسية والرموز الشعورية والتاريخية ، ولكننا لا نظفـر بشيء من هـذا ، ولا نكاد نتـوهم أننـا سنظفر به :ــ

فعناوين قصائد هذه المجموعة تتدافع بعبارات هي (جنازة امرأة ، لون الماء ، الزمان المكسور ، مرايا واحلام حول الزمان المكسور ، الرأس والنهر ، السماء الثامنة ، المثل المستور ، مرايا للمثل المستور ، مرآة الطريق وتاريخ الغصون ، وجه البحر) •

ان أي لون من التساؤل منطقياً كان أم غير منطقي له الحق في أن يسأل بأستغراب : ما هذا الماء الذي له لون ؟ وكيف ينكسر الزمان ؟ ! وأنى يتحول عدد طبقات السماء من سبع الى ثمان ؟! وكيف يكون المثل ممثلاً وهو مستور ؟ وما تاريخ الغصون ؟! •

---

(٥٥) المسرح والمرايا : ادونيس .

تبين هذه الاسئلة وسواها أن ثلاث سنوات من الزمن بين تاريخ نشر هذه المجموعة والمجموعة السابقة (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) قد وثبت بالشاعر بعيداً في مجاهل السريالية واللامعقول مدرستين شعريتين أوربيتين لاتمتان الى الأمة العربية في ماضي تراثها الشعري وحاضر واقعها الفني بأية صلة لغوية وفكرية وذوقية .

وتتجلى هذه الحقيقة في صور قصائد هذه المجموعة التي نجتزئ منها من غير أختيار يقصد الى تثبيت حكمنا ذاك عليها ، وهذه الصور من مسرحية (جنازة امرأة)[٥٦] تغمغم قائلة على لسان أحد شخوص المسرحية وهو رجل أسود : ــ

مات َ وما حولَه ُ
ضفيرة عالقة ٌ
بالأرض ، محلولة ٌ
والأرض ُ رمّانة ٌ
...
(تنهض امرأة سمراء . تنهض معها امرأتان ــ سوداء وصفراء)
المرأة السمراء : أنتظر ُ
والليل ُ تحت َ جسدي ينكسر ُ ،
والنخل ُ في جدائلي
والمطر ُ
عينان ِ تقرآن ِ لي
أوائل َ الفصول ...

وتمضي هذه الصور ثم تصمت بعد مشاهد أسطورية من طقوس غريبة تجري تحت قبة ٍ قاد الرجل الأسود

---

(٥٦) المصدر السابق ص ٧ .

المرأة السمراء والمرأة السوداء والمرأة الصفراء .

وتحت للقبة ترشقنا المرأة السمراء بهذه الصور : ـ

كوكبٌ يرتمي عليّ ،
أنا الزّهرةُ مختومةً ،
أنا آلنّارُ ، والموتُ عشيقٌ
كشهْوتي مَسْنُونْ
وتفتحتْ ، يطلعُ الموتُ في نهديّ ـ
وجهي سحابَةٌ
ومراياي بُروقٌ ورْدية وغصونُ .

وبدهي أن البحث لايقدم بشأن هذه الصور ماتحته طائل وما يمورُ بجدوى اذا حللها بمعيارية الدراسات البلاغية والنقدية العربية الموروثة والمعاصرة ، لأنها لاتخضع لأي معيار ، وتشذ عن كل مقياس ، فهي لذلك بضاعة شاعر مسرحي من امثال الذين كتبوا في فرنسا لعبة الكراسي وما اليها من مسرحيات ليس لها الا أسم المسرحية فناً أدبياً ، وخلا هذا الأسم فان المتلقي يجور على القيم الأدبية كلها اذا ماحاول أن يلتمس فيها فكرة أو معنى أو دلالة .

وتترسخ هذه الحقيقة في صور نستقطعها من قصيدة لون الماء(٥٧) متمتمة بقولها : ـ

كلماتٌ لها أرْجُلٌ وبيوتُ
كلماتٌ تموتُ
وهي حُبلى ،
... سكنّاً
وطناً راودته ، سرّدْنا

(٥٧) المصدر السابق ص ٢١ .

في تقاطيعهِ
ارتسمْنا
حول آفاقه غُصونا
وارْتسمنا رؤى وعيونا ...
كلمات" رمت قشرها ، رافقتني
في طقوس المدينه°
ودخلنا مقاماتها احترقْنا
حلْماً —
هاهنا دفنّا
جثّة العالم أقتسمنا
ارثه واستعدنا
لهب الفطرة الدفينه° :

فالماء الذي له لون عنواناً لقصيدة هذه الصور ينساهُ الشاعر من غير سبب ، ويكدس ألفاظاً معجمية لاتقدم معنى ، اذ أي معنى لكلمات تمشي على أرجل ولها بيوت ؟ هذا سؤال ليس له أي جواب شأنه في ذلك شأن السؤال عن الأوصاف التي يخلعها على هـذه الكلمات ميتة وحبلى ونازعة قشرتها وسكنا ووطناً ... وكذلك السؤال عن الشاعر وهو يرافق هذه الكلمات في طقوس المدينة والمقامات واحتراقه معها .

قد يكون أدونيس في صوره هذه تلميذاً خائباً للناقد الفرنسي ملارميه الذي يرى (أن الشعر يصنع من كلمات لا من أفكار)(٨٥) ، بيد أنهُ في الوقت نفسه لايقدم لنا سوى ألفاظٍ عربية لها معانيها في المعجم العربي ، وليس لها دلالة وهي مركبة في جمل تنتظم أحياناً بروي موحد ولا تنتظم في أي حينٍ على أساس الخلو من الاختلال اللغوي والفكري .

---

(٥٨) افاق الشعر المعاصر ص ٤٩٢ وينظر ثورة الشعر الحديث ص ١٧٨ .

فؤاد رفقة وهدم الصور الفنية حدثاً ولغة : ــ

وفي أواسط الستينيات تتلقى قصيدةً من سبع عشرة أغنية للشاعر فؤاد رفقة بعنوان (حنين العتبة)[٥٩] ، فنلمس فيها أصراراً واعياً أو غير واعٍ على هدم بناء الصورة الفنية العربية لغةً والانفلات من قواعد دلالاتها في الحدث زماناً ومكاناً وتجاهل أبعاد حكاية الحدث شخوصاً .

والملاحظ قبل كل شيء أن فؤاد رفقة يدون على الورقة الأولى من ديوانه هذا مقولتين : ــ
اولاهما : لهولدرلن بشأن الغربة ..
وثانيتهما : لهيدغر حول جوهر الشعر .

فيوحي الى القارىء أنه يحتطبُ في غابة الشعر الأوربي ، وينحتُ من أفكار شعراء غير عرب ، وينسجُ على منوال أساليبهم .

وتتضح هذه الحقيقة في منعطفات أيةِ قصيدة من قصائد الديوان التي شاء أن يطلق عليها مصطلح الأغنية متنكباً بهذا المصطلح عما دار في الدراسات النقدية العربية الموروثة من مسميات لأجناس الشعر العربي من حيث الكم كالقصيدة والمقطعة والأرجوزة .

ومن هنا فان تحليل أية أغنية من أغنيات شاعرنا السبع عشرة يمحض لنا ماذهبنا اليه بشأنها حكماً عاماً لاتخصيص فيه وقراراً مطلقاً لاأستثناء منه : ــ

فها هي الأغنية الاولى في الديوان (أوائل النهار)[٦٠] تروي لنا حدثاً غير معقولٍ في وقائعه وفي منهجية سرده وحكايته .

فالشاعر في هذهِ الأغنية يسندُ الحدث الى الضمير المفرد المخاطب فاعلاً ، ويسندُ رواية وقائع الحدث الى راوية من وراء الكواليس ويقول : ــ

---

(٥٩) حنين العتبة : فؤاد رفقة .
(٦٠) راجع المصدر السابق ص ٩ .

على حدود الغابِ
في أوائل النهارْ
وُلدتَ من سحابةٍ
يحبّها البذارُ
ولدتَ في مسافةٍ
تغسّل الحجارْ
بنجمة خضراء في المحارْ
وعندما انزلقْتَ من محاجر الستارْ
تطلّعتْ عيناكَ ، ماذا ؟ !
لم تكن بعيدةً
مسالكُ المزار ،
حَضَنْتَها ، عرفتها قريةً
من أرضها الثمار .

ففي هذا المقطع تتلقى احداث خمسة افعال مسندة في الزمن الماضي الى الضمير (ت) أو ما يعود اليه ، وهي (ولدتَ ، وانزلقتَ وتطلعتْ عيناك وحضنتها وعرفتها) .

ومعروف في اللغة العربية أن الضمير المخاطب مبهم في دلالته وعام في مقصوده لدى غير الذي يخاطبه ويحادثه ويتكلم معه ، اذا لم توجد في التعبير قرينة توضح ابهامه وتخصص مطلقه .

ومن هنا فنحن نجهل هوية هذا الذي ولد وانزلق وتطلعت عيناه وحضن وعرف ويضاف الى ذلك مجهولية هذه الهوية .

نحس أن المخاطب الذي أسندت اليه تلك الأحداث يجهل ما وقع له ، وآية ذلك أن شخصاً راوية يروي الأحداث ويحكي وقائعها ويقصها بدرايةٍ وثقة ، مما يجد المتلقي نفسه ازاء منهجية غير معقولة في الاخبار

ورواية الوقائع ، ذلك لأن صاحب الحدث مجهول وهو نفسه يجهل ما وقع له ، فيستوي بذلك شخصيةً فقدت ذاكرتها في أقلِ تقدير ، والا فلماذا لا يحكي بنفسه حاله ، ولا يروي قصته ؟! .

وفي هذا الجو غير المعقول من أسناد الاحداث وروايتها تتحطم معايير الزمان والمكان في بناء الصور الفنية لدى الشاعر ، فعنوان الاغنية (اوائل النهار) يوحي بأن الزمن غير ذي بال عند الشاعر اذ أن أوائل النهار وقت غير محدد من عمر اليوم الذي هو أربع وعشرون ساعة ، والنهارُ معرفاً بأل الجنسية قطرة سائبة" في بحر الزمن .

ومن هنا فلا يعرف المتلقي متى ولد هذا المخاطب المجهول وأنّى كانت أزمنة الأحداث التي وقعت لهُ بين أمتداد الماضي الذي لا يستقر لهُ زمناً في أعماق التأريخ .

والولادة (على حدود الغاب) في أوائل النهار لا تتجسد في مهدٍ بعينهِ ، ولا تكشف عن مسقط رأس محدد ، فالغاب اسم جنس يصحُ أن يقع في أية قارة من قارات الارض ، وحدودها لا يمكن تأشيرها على خارطة كوكبنا اذا لم تتقرر نسبتها قياساً الى ما يجاورها .

وكذلك تعبير (في مسافةٍ تغسّل الحجار) لا يجدي فتيلاً في تحديد ما نوهنا به ، وانما يزيدُ ولادةَ ذلك المجهول تعميةً فوق تعمية .

اذن فان المولود الذي تتحدث عنهُ هذهِ الأغنية مجهول" هويةً وزماناً ومكاناً ، وعليه فهو يطلع علينا في حجـابٍ مسـتورٍ تحيط به عشرات الأسئلة .

ان تحطيم الشاعر لقواعد الزمان والمكان ربّما يكون مقصوداً في اطلاق القصيدة العربيـة وتركيب جناحين فيها لتهيم في مجاهل السموات والأرضين ، بيد أن السؤال يستفسر عن نوعية هذا المولود : أهذا المولود

فكرة ؟! أهو ثورة ؟! أهو قائد منتظر ؟! أم ليس من ذلك في شيء بل هو المطــر ؟ !

انّ مواد الصــور الفنية مفــردات معجمية مقــررة" معانيها لغــة" ودلالاتٍ مجازية لــدى المتلقي العربي ، فأي شخصٍ يعرف العربية لماماً يجهل مثلاً معــاني المفردات السحابة والبذار والحجار والنجمة الخضراء والمحار ؟! •

لا تظن أن أحداً يجهل شيئاً من ذلك ، بيد ان كل أحدٍ يجهل المدلول الفني لهذا الشيء الذي ولد من سحابةٍ يحبها البذار ، ويجهل المقصود من الحجار التي تغسلها مسافة بنجمة زرقاء في المحار ، ذلك لأن تركيب هذه المواد المعجمية لم يجرِ على سنن العربية في الاسناد اللغوي والفني •

ومن هنا فلسنا منطقيين اذا تساءلنا عن مدلول محاجر الستار صورة فنية" بناؤها البلاغي قائم على أساس التشبيه البليغ الذي جاء فيه المشبه به محاجر مضافاً وأستقر المشبه الستار مضافاً اليه ، فالستار مكاناً لأنزلاق ذلك المولود المجهول لا يستقيم تشبيهه بالمحاجر أو تنسب له المحاجر على اساس الاستعارة المكنية ، فالستار يخفي ما وراءه في حين كانت الولادة" في أوائل النهار •

ومعنى هذا أن التآلف بين صور الأغنية غير متوفر ، وأن انسجام هذه الصــور منفصم ، وآية ذلك أن الجو العام للأحــداث ــ كما قلنا ينبض بالغموض ويقطر المجهول حتى ولو كان المولود مطراً حقيقياً •

حقاً أن المواد التي بنى بها الشاعر صوره" متآلفة من حيث هي مفردات ومتجانســة من حيث هي كلمات ، فبين الغاب والسحاب والبذار والثمار نسبة" وتناسب ولكن هذه النسبة والتناسب تختــل" بالمفردات الحجــار والنجم والمحار والستار ، الى جانب أختلال أبنيتها الصورية دلالاتٍ عقلية وفنية •

وأياً كان فان المتلقي يحس بأن الشاعر متفائل بتلك الولادة ومستبشر

بذلك المولود في هذا المقطع من أغنيته على الرغم من المعميات التي جسدناها ونوهنا بها ، ولكن أحساسه هذا يزول عنه عندما يقرأ ما يكمل به الشاعر أغنيته بقوله :ــ

وحين ضاقت قشرة النهار
كسرْتها ، خرجت منها
وجهُكَ الرحيل والدوارْ
وفي أقاصي القلبِ
في مغاور الروّي
مشيت ، لا أغنية تذكرها
لا حائطٌ
عليه تبكي ، تضغطْ
الأصابعَ التي تجوعُ ، تضغطُ
الجبين والغبار

قطعْتَها : جسورك التي بَنيتَ
والمغاورَ العتيقهْ
وجبلاً تحبّهْ
رآك تنأى
تهبط الأقاصيَ السحيقة
وأنت اين ؟ ما ترى ؟
غريبةٌ وجوههمْ ، لغاتهمْ
تمرّ في طريقهم
تطارد القطار
تموت في أواخر النهار(٦١)

---

(٦١) حنين العتبه : ص ١٢ .

فهاهنا يختنق ذلك المولود تحت قشرة النهار ، وتضيق أنفاسه وراء ما يحتاج الى كسره •

والسؤال الفني يتساءل : كيف آل الأمر بالصور التي رسمها الشاعر لمولوده في المقطع الاول من قصيدته الى هذه الحال ؟! ألم يكن في سحابةٍ تطوف في الفضاء ؟! ألم يغادر محاجر الستار ؟ ألم يكن سعيداً بما رأى من مزارٍ ومن ثمار ؟ ! •

ان الاجابة عن هذه الاسئلة ــ مهما تمحلت الأعذار ولفت ودارت ــ لا تستطيع أن تخفي تنافر هاتيك الصور عن صور هذا المقطع •

وأياً كان فذلك المولود قد بدا على خلاف ما رأيناه فيما مضى ، فهو هاهنا يضيق بقشرة النهار التي لا نفهم ما عسى أن تكون ، أو ليس للنهار ضوء وهواء ؟! وهل يشكل الضوء والنهار قشرة للأرض ؟! •

يبدو أن للقشرة في معجم شاعرنا مدلولاً وايحاءً لا تستطيع العقول والمشاعر الألمام بها وادراك كنهها على نحو من الانحاء •

يكسر المولود القشرة في ملمح من صور الصراع ، وعليه فقد أنتصر ، بيد أن الشاعر لا يريد له ذلك ، وانما يصور وجهة رحيلاً ودواراً •

وهذا التصوير يعمق آلام المولود ويرسخ اليأس فيه ، ذلك لأنه اذا كان في صور المقطع الأول من القصيدة أملاً سعيداً أو ثورة مبشرة أو مطراً حقيقياً ، فهو هاهنا ينزع جلده ويستبدله جلداً آخر •

والغريب أن المولود يعود ثانية الى الظلمات ، وتتلاحق الصور غير المنطقية في الدلالات الشعورية واللاشعورية لتجسد عودته تلك : فهو يسوح في أقاصي القلب وفي مغاور الرؤى من غير هدف ، اذ لا أغنية تبهج ولا حائط مبكى يستقبل الدموع •

تترى بعد هذا الألم الممض غير المتوقع لمولود الشاعر صــور

لا تجمعها رابطة فنية ، ولا تقيمها أبنية لغوية :ـ

الأصابع الجائعة تضغط ، وما تضغطه يأتي منقطعاً في موسيقى تلحنه كلمتان معطوفتان بواو العطف وهما الجبين والغبار وهذا العطف اذا كان يصح نحواً ـ لا يصح دلالة •

يبدو أن الشاعر لم يفكر اصـلاً في نحو اللغة العربية وقواعدها ، ودليل ذلك أنه يستعمل الضمير (ها) مفعولاً به للفعل قطع المسند الى تاء المخاطب ثم يذكر ما يدل عليه هذا الضمير في جملة جسورك التي بنيت •

وهذا اللون من البناء النحوي للتراكيب خلل في خلل ، اذ المقرر أن الضمير في اللغة العربية يعود على متقدم ، ولا يرجع الى متأخر •

قد يقال موسيقى القصيدة ووزنها يقتضيان ذلك ، ولكن متى رأينا الشاعر يراعي شيئاً من هذا القبيل في قصيدة حـرة متحررة من ابسـط الدلالات اللغوية والايحاءات الصورية ؟ • انه يمضي بلا صراط وبلا هدف، فيعطف على ما قطعه المفعـول به للفعل (بنيت) ، فاذا هو (المغاور العتيقة وجبلاً) •

ان هذا (الجبل) الذي لا نفهم دلالته ـ شأنه في هذا شأن (المغاور العتيقة) ـ يتحول الى معشوق يحبه الشـاعر في توادٍ متواصل ، فاذا هذا (الجبل) يرى المولود ينأى ، يهبط الأقاصي السحيقة •

ومعنى هـذا أن المولود لم يستفد مما فعله بقشرة النهـار تكسيراً وتحطيماً ، فأختار لنفسه الغيبة ثانية •

الظاهر من تحليلنا هذا أننا نسعى عبثاً في تصيد مقصد الشاعر ، ذلك لأن الكلمات لديه تتكدس مثل البضائع التي يرميها العمال على رصيف الميناء في عجلة ربما تتيح لهم انقاذ حمولة سفينة غارقة ، وعليه فصور الشاعر لا يمكن أن تكون توارد خواطر ، لأن خواطره لا تفضي احداها الى اخرى

بأي شكلٍ من أشكال التآلف والانسجام ، كما أنها لا يمكن أن تكون نسيج حـديث نفسي ، لأن حد ثيالنفس لا بدّ من أن يتناول موضـوعاً موحداً وفكرة متحدة ، والا فهو يتعثر هلوسةً من غير مرام •

يبدو أن الشاعر نفسـه قد تعب مما رص من صـور مختلة وتاه منه مولوده العجيب الغريب ، فتساءل عنه بقوله : ـ

(وأنت اين) ؟ (ما ترى) ؟ •

ولم يظفر بالجواب عن سؤاله ، فرأى الناس أجمعين غرباء في وجوههم ولغاتهم •

وفي مقبرة هذه الغربة يموت المولود في أواخر النهار ، ولم يعش بذلك يوماً كاملاً ، اذ جاء مع اشراقة النهار مولوداً لا نعرف هويته ثم رحل مع غروب النهار ميتاً لا نعرف له مزاراً •

واذن فماذا أراد الشاعر من قصيدته هذه ؟ وماذا فهمنا نحن من أبنية صوره ؟ •

الواضح أن الشاعر العربي المعاصر في ثياب فؤاد رفقة لا يريد شيئاً ، وأن المتلقين للصور بلغة هذا الشاعر لا يفقهون شيئاً ، وعليه فان رسـالة البيان العربي شعراً يبين وجمهوراً يتبينون قد تعثرت بهذا اللون مما يسمونه شعراً حدثانياً وفناً غير معقول •

خالد علي مصطفى والصور الفنية بين التعمية والاشراق في مسألة الالتزام : ـ

مما لا مراء فيه أن الفن لا يكون دائماً خبزاً يأكله الجائع ولا يستوي لباساً يرتديه العريان ، وانما قد يكون ترفاً يلهو به من لا عوز فيه الى متاع المعوزين وحاجاتهم •

والمقياس الفيصل بين الفن ترفاً وبينه حاجة هو موضوعه ، والذين يتلقونه . والسؤال الذي يحدد لنا هذا المقياس يتساءل عما يرمي اليه هذا اللون أو ذاك من ألوان الفن ؟ .

ليست الاجابة عن هذا السؤال لغزاً ، وليس مما يختلف فيه أثنان ، اذ هي بوضوح متناهٍ لا تتعدى رسالة اللون الفني : فقصيدة ينظمها شاعر في القضية الفلسطينية لا يمكن أن تـكون فناً مترفاً بل ينبغي أن تـكون فناً هادفاً .

والفن الهادف يسعى الى افهام المتلقين والتأثير فيهم ، ليتحقق له دور قيادة هؤلاء المتلقين وتوجيههم فينالون ما يضحون من أجله ، ويتحملون في سبيله العناء منذ أكثر من قرن زماناً يتفجر شقاءً وعناءً .

يطل علينا السيد خالد علي مصطفى في هذا المضمار البدهي بقصيدة عنوانها مترف حالم هو (السفر بين الينابيع)[٦٢] :ـ

فنفهم منه أنه في رحلةٍ تغني له بما تثيره كلمة الينابيع من أحاسيس الدعة ومشاعر الراحة وهواجس الاطمئنان ، اذ الينابيع لا يمكن أن تنبجس الا فيما أنعم الله عليه من أراضي الخير والخصب .

وتتأمل الخطوات الأولى من هذا السفر الميمون ، فيصفع ذلك العنوان الحالم عنـوان النشيد الأول من القصيدة وهو (رسالة المقاتل الى أهله وذويه)[٦٣] .

يذكرنا بما نسمعه مصادفة من الاذاعة الاسرائيلية في ركن بائس يذيع رسائل الفلسطينين المعذبين في الأرض المحتلة الى أقربائهم خارج أسوار الحـدود .

وعليه فنحنُ نفهم أن الشاعر يعبر عن قضيته الفلسطينية ثورة ألسنتها

---

(٦٢) سفر بين الينابيع : خالد علي مصطفى (قصيدة في خمسة أناشيد) .
(٦٣) المصدر السابق ص ١١ .

تجمع بين ألم المعاناة وأمل النصر ، ومن هنا يتســاءل أستفسار بحثنا عن الصور الفنية التي أدى بها الشاعر عن هذه الثورة ؟ •

الملاحظة الرئيسة التي لا بدّ من تأكيدها قبل كل شيء : ان السيد خالد علي مصطفى يحطب بليلٍ في غابة الكلمات ، فيكدس لنا صوراً تفلت من عنوان نشيده الأول ، وتنبني على لفظ البحر الذي ربما يريد به صورة بديلة مقارنة للثورة الفلسطينية على سبيل الاستعارة التصريحية •

المعروف في البيــان العربي أن الاستعارة التصريحية ينبغي لها قرينةٍ توجه الافهام الى أنها كلمة غير حقيقية ، والسيد خالد قد وفر هذه القرينة بعبــارة (رســالة مقاتل الى أهله وذويه) التي نوهنا بها عنواناً لنشيده الأول •

ويقين أن هذا اللون من القرينة غير فنية في بناء الصورة البيانية العربية ، اذ القرينة في هذا البناء ينبغي أن تأتي في سياق الصورة متلاحمة مع سائر ألفاظها ، على خلاف مافعله السيد خالد علي ، اذ علقها عنواناً منفصلاً عن البنية اللغوية لصورة نشيده ، فهي لذلك تبدو لافتة علقت على حائط من غير أن تنتمي اليه ، اذ اين اللافتة المعبرة بشعارها من الحائط الأصم •

والاستعارة التصريحية في علاقة تشابهها مع المستعار له تعيش نابضة في البيان العربي ، فتعمق صورتها وتفرع على مدلولها الى ماشاء الله من مدارج الخيال المحلق الذي لايتقيد كما رأينا في دراســة الصورة البديلة المقارنة الا بشرطين : هما توفر القرينة وتذوق العلاقة • فالمعروف أن الصورة البديلة المقارنة المرسومة بالاستعارة التصريحية اذا كانت هذه الاستعارة مرشحة ــ تلملم كل متعلقات المستعار عنه •

فالبحر ــ صورةً للثوره ــ بعد أن يبني أجــزاءهُ البيانية من قرينة وتشابه ــ يستطيع أن يمضي فيجمع اليه لقطات مايتصل بالبحر •

واذن فكيف بنى خالد علي مصطفى صوره الفنية للدلالة على الثورة الفلسطينية ؟

يستهل صاحبنا نشيده بقوله(٦٤) : ـ

البحر في خاصرةِ الثيابِ ، ينحني
مقبّلاً كلَّ مآقي الصخرِ ، يبتني
من جمرةِ المياهِ منزلاً ، ويعتني
بالعشبِ خوفَ الهاجرة

فكلمة (البحر) في هذا المقطع تخلط بين الألفاظ التي لاتنتمي اليها دلالة صورية ، وانما تدور حولها معانٍ معجمية متناثرة ، واذ كنا نظن بصاحبنا خيراً نبين ــ قبل كل شيء ــ أن كلمات الصخر والمياه والعشب لاتتبرأ من كلمة (البحر) ، ولا تتخذ منها مكاناً قصياً •

فالبحر حقيقة وتخيلاً ينحني في متعرجات الساحل ، ويبتني من الرمال مايشبه المنزل ، ويلمس الصخور كما لو كان يقبل خدوشها مآقي ، ويسقي العشب ، ولكن ما علاقته (بخاصرة الثياب) ؟ ! •

انّ تركيب (خاصرة الثياب) تعليقة تعرقل أي متابعة معقولة وغير معقولة لما تدل عليه كلمة البحر ، لذلك فهذه الكلمة لا يمكن ان تكون استعارة تصريحية مرشحة على وفق علوم البلاغة العربية ، لأن هذه العلوم تحتم الدلالة المبينة اذا ماتقوت الاستعارة بملاءماتها • وأية دلالة يمكن أن ندركها للبحر الذي ينحني في خاصرة الثياب ؟ ! وما (مآقي الصخر) التي يقبله هذا البحر ؟ •

وهكذا سائر الالفاظ التي تدل ظواهرها على علاقة قريبة أو بعيدة بالبحر •

ولعلنا نبدو منطقيين اكثر مما يلزم اذا تساءلنا عن (جمرة المياه) التي

(٦٤) المصدر السابق ص ١٣ •

يبني بها بحر شاعرنا منزلاً ، وأستفسرنا عن العشب الذي يمني بها خوف الهاجرة ؟ •

هل بقي للفلسطينين تحت حراب الصهاينة شبر من الأرض يبنون فوقه منزلاً ؟ ! وهل أبقى حقد اعداء الفلسطينيين عشباً ؟ !

أسئلة نريد بها من السيد خالد علي مصطفى أن يكون ثائراً حقيقياً في شعره ، فيصور ثورة شعبه وهي تهدف الى هدم حصون الأعداء قبل كل شيء ، فاذا في ركبها كل ماهو ثائر حقيقي لايجمع بين الجمر والماء ولا يحمل عشباً ضعيفاً نخاف عليه من الهاجرة •

يلفت صاحبنا أذهاننا في المقطع التالي الي أعماق السجن الاسرائيلي فيقول : —

كانت رسائل الجليل في انتظاري

اذن فهو ينسى البحر ثورة وثائراً ويتكلم بلسان ذاته ، اذ رسائل من الجليل في انتظاره ، بيد أنه لا يلبث حتى ينسى نفسه أيضاً ثورة وثائراً ، ويعود القهقرى الى البحر يمعن في نسج صوره بقوله : —

فتح البحر سبيلاً
بعث الموج رسولاً
سائحاً في النار

وقد تكون جملة (كانت رسائل الجليل في انتظاري) قرينة لفظية ترشد الى مدلولات هـذا المقطع من القصيدة موحية أنها تجسد الثورة الفلسطينية في أمتدادها الى الجليل ، وهي في هذه الحال قرينة مقحمة على المقطع تستقبل بنائها عما سرد الشاعر بين يديها من ألفاظ لاتكاد تبين عن المقصود بمعانيها الظاهرة وظلالها المستترة اذ مامعنى البحر في المقطع ؟ أهو الثورة الفلسطينية ؟ اذا كان كذلك فلماذا يفتح السبيل ويقف مكانه في

غيبوبةٍ معتمة من مساحة صور المقطع ؟ ! ومن أين أتت كلمة الموج دلالة ؟ ! أوَ أنابها الشاعر ثورة مناب البحر ؟ ! •

نحن نعتقد جازمين أن الشاعر يكدس الألفاظ تكديساً آلياً وأنه لم يأت بكلمة الموجة الا ليستكمل بها قافية المقطع صوتاً يلائم السبيل ، فكانت كلمة (رسولاً) •

وما معنى كلمة الرسول في السياق الدلالي لصور المقطع ؟ أهَو الذي يتسلل ثائراً الى الأرض المحتلة ويسوح في النار ؟ •

اذن فهذا الرسول قد يكون هو الثورة ، أما البحر والموج فربما لا يعلم الشاعر نفسه دلالتهما فيما بنى به من صور هذا المقطع • وقد يعلم ذلك ، أما نحن ففي معميات لاتتبين اشراقةً تضيئوها لنا ، واننا نتلقى طلاسم في طلاسم •

الأغرب من هذا كله ان ذلك الرسول قد بعثه الموج ليلبي دعوة قاصب له مزمار ، اذ الشاعر يرقع المقطع السابق بقوله : ـ

بدعوة من قاصبٍ أرسلها
عشية اندلاع الرمل في المزمار

فكلمة (قاصب) المعجمية تعني (الزّمار والنافخ في القصب)[٦٥] والمزمار ربما تدل بهذا المعنى على اصالة شعبية عربية في الأرض المحتلة •
أليست آله موسيقية يسري الرعيان بها عن همومهم ؟ !
ولكن أين هي من آلات الثورة وأدوات القتال ؟ !

ان شاعرنا ـ كما قلنا ـ يحلم بعنوان قصيدته (سفر بين الينابيع) ، وحلمه لايرفع العصابة عن عينيه فيتواثب في السهول الفلسطينية الخضراء الحالمة •

---

(٦٥) قاموس المحيط مادة قصب ص ١١٧ جـ ١ .

ومن هنا (فالقاصب الزّمار) هو الذي أرسل دعوةً الى الشاعر • أما موضوع الدعوة فيدل عليه الضمير (ها) مفعولاً به للفعل أرسل ، وهذا الضمير يعود على الرسائل في بناءٍ لغوي مهزوز يحتاج الى فرط تدبر لفك التعقيد اللغوي الذي يتعثر به هذا المنعطف من قصيدة الشاعر •

أما زمان هذه الأحـداث فهو عشية أنـدلاع الرمـل في المزمار • اذن فهو المزمار ، ولكن ماهذا الرمل الذي يندلع فيه أهو الثورة ؟ وتململ الجماهير في الجليل أم ماذا ؟ ! •

يكشف لنا هذا الاستفسار عن حيرة حقيقية تتملك أفهامنا في تلمس مدلولات ماترسم هـذه الكلمات من صور ، مما نرانا نعود القهقرى الى بداية القصيدة ، ونتساءل : اذا كان البحر هو الثورة الفلسطينية في دلالته الصورية ، وكان اندلاع الرمل في المزمار هو الثورة ذاتها •

اذن فهل هناك ثورتان : ثورة تتهادى بحراً مـع ملحقاته من خارج الحدود وثورة تندلع من أعماق الحدود ؟

ان متعلقات الثورتين تنقض هذا الاستنتاج ، فمن وراء الحدود لايفعل الثورة اكثر من ارسال رسول ، ومن أعماق الحدود لاتفعل الثورة غير تنغيم دعوة برسائل ، وعليه فأين الفهم السليم مما نتخبط به في ليلة هذه الصور المنعقدة معميات في معميات •

يبدو أن الشاعر قد رأف بحال المتلقي من كلماته ، فألقى الحواجز كلها وأخذ يتكلم بالضمير أنا قائلاً : ـــ

لم يكن المرفأ صعباً للهبوط •••
كان وجهي سنبله°
يستبقُ المياه خطوةً
للقمر الذي تدلّى من حزامي قنبله ،
والريحُ عمقُ البئر في ومأةِ أنمله

كم من سماءٍ في عيون الموج ألغتْ أفقها
وألبستني شَملة الدليلْ
الموجُ في وجهي يقدمُ الهدايا
قارباً ونبل

ففي بداية هذا المقطع نسمع أنساناً سوياً ينبؤنا بسلامة الوصول الى المرفأ الذي لم يكن صعب الهبوط ، بيد أننا لانكاد تتابع مابعد هبوطه من أحداث حتى يختفي عن بصائرنا في معميات صورٍ تبنيها كلمات اسند بعضها الى بعض بهذا اللون أو ذاك من الوان الاسناد في تراكيب الجمل العربية .

وبدهي أننا لانصل الى شيء ذي دلالةٍ اذا ماحللنا هذه الجمل في ضوء معايير عقلية وغير عقلية ، ومن هنا نرانا تتلمس مدلولات الكلمات في بناء هذه الجمل ، وهي كلمات لا تخفي معانيها على أحد اذا ماكانت ادوات تعبير عن نزهة حالمة في البحر .

أما وهي صور لتجسيد ثورة وحكاية مأساة شعب فاننا لانجد بينها ماهي كذلك غير كلمة قنبلة في قوله (للقمر الذي تدلى من حزامي قنبلة) .

أما سائرها فهي طلاسم في أبنية جملها فوجه الشاعر ــ مثلاً ــ سنبلة تارةً في قوله : (كان وجهي سنبلهْ) وتارة أخرى يستوي كشكولاً فيه موج يقدم الهدايا قارباً ونبلاً .

والسؤال الـذي لابـدَّ من أن نلهو به هاهنا يستفسر قائـلاً : ــ من أي المصادر يستقي السيد خالد علي مصطفى كلمة البحر رمزاً يومىء الى النصر وينبض بانتهاء الظلم والظالمين ؟ .

المعروف ان القرآن الكريم قد جعل البحر وسيلةً لنجاة موسى (ع) ومن معه ، وجسده مقبرة لفرعون وجنوده في قوله تعالى : (فأوحينا الى موسى انِ اضربْ بعصاكَ البحرْ فانفلقَ فـكان كـلُّ فِرْقٍ كالطّـوْدِ

العظيم × وأزلفنا ثم الاخرين × وآنجينا موسى ومن معهُ أجمعينَ × ثم أغرقنا الآخرين)[٦٦] •

فهل كان الشاعر على تواصل مع القرآن الكريم في هذا المضمار ؟•
أما نحن فلا نظن ذلك لأسبابٍ تنعقد على مابين القرآن الكريم في بيانه المشرق ودلالاته العقدية التي لم يتعظ بها بنو اسرائيل كابراً عن كابر ، وعليه فكلمة البحر ومتعلقاتها غير المتآلفة في بناء الصور لدى الشاعر نسج مختلّ لايبين عن شيء في قضيةٍ قوميةٍ هادفة •

الغريب أن السيد خالد علي يتزحزح قليلاً عن اتجاهه ذاك المعمى عندما يتجاوز فلسطين ثائرة مضطهدة ، ويتحدث عن نفسه لاجئاً في عراق الثورة ، فيكشف في المقطع الثاني من قصيدته عن هويته قائلاً[٦٧] : ـ

القدسُ أنجبتني :
خذ الكتابَ من يمين النهرِ واستهدِ به :
تقدّمِ المهدَ الى الكهوفِ حيث الدمع منشورٌ
على الأسلاكِ

ينصب للطير كميناً
عندما تلمحُ طعم المصيده°
ابكِ فلاةَ الروح بين الأعمده !

فهاهنا اذا ماصحّ تأويل الضمير المخاطب باللاجىء الفلسطيني ـ تزول عن ريشة الشاعر دياجير معمياته الى حدٍ مهما كان ضئيلاً يمكن أن نهتدي به الى مدلولات الصور •

فشاعرنا فلسطيني أنجبته القدسُ ، ومخاطبه ينتمي اليه مأساةً ، لذلك فهو يأمره بأفعال الأمر المباشر (خذ ، واستهدِ وتقدم ، ابك) •

---

(٦٦) الشعراء الايات ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ .
(٦٧) سفر بين الينابيع ص ١٥ .

وهي افعال تتكاتف لتحرك في أعماق الفلسطيني نخوة الثورة وتطهير الذات من ادران الاستسلام والخنوع ، وعليه فالصور التي تمتد عن هذه الأفعال يمكن فهمها بشيء من الجهد والعناء : ـ

فالنهر بمائه الفرات صورة مجسمة تؤدي عن الفكر الثائر يتشخص في هيئة ماله يمين يحمل كتاباً على سبيل الاستعارة المكنية .

والمهد بدلالته على الميلاد صورة بديلة مقارنة عن اشراقة الثورة .

والكهوف بظلماتها ونتن رائحتها صورة بديلة مقارنة عن خيام اللاجئين على سبيل الاستعارة التصريحية .

والدمع رمزٌ للأستسلام نشر شراكه لأي طائر في دلالته على الأنتفاضة والسمو فوق الواقع .

والروح البائسة في اضافتها الى الفلاة صورة مقابلة على سبيل التشبيه البليغ تنبض باليأس مثل اليبس الذي تنبته الغلاة ، اذ لابدّ من ماءٍ يسقيها ولو كان هذا الماء دمعاً .

اذن فقد بدأنا نفهم شيئاً من صور الشاعر ، ويشرح الله صدرنا للفهم اكثر فأكثر عندما تتلقى هذه الصور في قوله(٦٨) : ـ

بغدادُ أنضجتني
رأيتُ في النخل بلاداً عصبتْها قُبراتُ الشمسْ
ضفرتُ خوصها ، أمام الباب ، حدوةً
لخيلنا التي أزاحَ عنها الأمسْ
غواية الصهيلِ في الأرحامْ
وعندما حلّ الكتابُ ضيفاً
على الحصى ، حفظتُ ماتبقى
من ذكرياتهِ عن الأصنامْ .

(٦٨) المصدر السابق ص ١٦ .

فكلمة بغداد عاصمة لعراق الثورة في أيامنا هـذه وحاضرة مجيدة للأمة العربية ــ تكفي للدلالة على الأنتفاضة والخلاص أداة لأنضاج الشاعر .

ومن هنا ندرك بيسر صورة النخل ألواناً من العطاء بينها جمال اشراقة الفكر ووضوحه ، وبينها مادة يتخذ منها الفارس سرج فرسه في حومة القتال ، وبينها العقيدة القائدة كتاباً يعلم الثائرين كيف يثورون وانى يتخذون السبيل الى النصر .

وفي ضوء هذا التحليل لابد من أن ننصف السيد خالد علي مصطفى بسؤال يتساءل عن علة هذا الضرب من الوضوح الشفاف الذي تمور به صوره بين يدي بغداد قياساً الى الغموض المعمى الذي يكفن صوره في حديثه بالبحر وتوابعه في مطلع قصيدته ؟ .

وهذه العلة ــ فيما نرى ــ تعود الى أن الرجل يمتلك أصالة شعرية يشوهها بتقليد الشعراء السرياليين الذين ترجمت طائفة من قصائدهم الى العربية من هذه اللغة الأوربية أو تلك ، فيختنق قلمه بين لجج التقليد ثم تصحو أصالته تلك ويخرج علينا بما يتبرأ من التقليد وينجو من الخلل .

عبد الرحمن طهمازي وأستفحال الخلل في الصور الفنية : ــ

اذا كان البحث يرى في القصيدة الواحدة خللاً في صور وسلامة في صور أخرى ، فله أن يعلل ماعلل بشأن قصيدة (سغر بين الينابيع) للشاعر خالد علي مصطفى(٦٩) ، لأن هذه القصيدة أتخذت من عمر الشاعر الفنى زمناً محدداً وولدت في فترة بعينها .

أما اذا أستقبل قصيدة كاملة نخر الخلل صورها جمعاء ولم يدع منها موضعاً للأصابة والابداع ، فله أن يتخذ من هذه القصيدة دليلاً على أن صاحبها لايمتلك من الأصالة حظاً ولا يعرف غير التقليد وساطة .

وفي مضمار التطبيق على هذه الحال نلتقي الشاعر عبد الرحمن طهمازي

---

(٦٩) راجع هذا البحث .

الذي تجاوز مفاهيم تقسيم الزمن على ماض وحاضر ومستقبل ، وزحرح بعض الكلمات الدوال على هذه القسمة ، وغلف مجموعة من قصائده بين دفتي ديوان سماه (ذكرى الحاضر)[٧٠] .

ان الحاضر خطوة من عمر الانسان يحياها في ساعة التكلم ، واحداثها ماثلة في كيانه اذا سار عنها أصبحت ذكرى ، وصارت ايامها ماضياً .

أما السيد عبد الرحمن طهمازي فيأبى هذا كله ، وينسب للحاضر ذكرى على أنه ماض في عربة السنين انقلبت خطواتها وتزحزحت مراحلها وحلت أحداها محل أخراها .

اذن فنحن أمام ديوان عنوانه (غير معقول) أو كما يشتهي صاحبه عنوانه (لامعقول) .

وفي سياق لامعقوليته تترى قصائده صوراً من الألفاظ لايجمعها نظام جملي في الغالب ولا يؤلف بينها حس صوري في الأغلب .

فالسيد خالد علي مصطفى اذا كانت مقاطع من قصيدته لاتبين ولا تستبين ، لكنه أتخذ من مطالعها قرائن تدل على مسار معاني ألفاظها ومدلولات صورها .

وهذه القرائن اذا تعسف بعضهم ورآها عكازات لقصيدة عرجاء ، فانه لايستطيع أن يرى قصائد السيد عبد الرحمن طهمازي الا وهي عرجاوات من غير عكازات .

وتتجلى هذه الحقيقة في ظاهرتين متلازمتين تجسدان قصائد الديوان كلها : —

اولاهما : انقطاع الصلة أية صلة بين عنوان القصيدة ومضامين ألفاظها وجملها وصورها .

---

(٧٠) ذكرى الحاضر .

وثانيتهما : تنافر جمل القصيدة الواحدة وعباراتها واستقلالها في عزلة تامة كما لو كانت جزراً متباعدة في بحار متنائية لاتلتقي سواحلها ولا يفضي طريق الى موانئها •

تصفع هاتان الظاهرتان المتلقي منذ القصيدة الأولى التي لصق الشاعر عبارة (العودة الى طوق) في جبينها عنواناً ، وصيرها مفتتحاً لديوانه •

فهذه العبارة تدل في ظاهرها عـلى أن شيئاً من الاشياء انساناً كان أم حيواناً عاد القهقرى من نعمة التحرر الى طوق أياً كان هذا الطوق قيداً مادياً أو محبساً معنوياً • وعلى هذا الأساس فان مدار القصيدة لابدّ من أن يفيض في آفاقٍ تتسع للحديث عن الحرية والعبودية • واذن فهل كانت هذه القصيدة في شيء من هذا أو في شيء قريب منه ؟ •

تستهل أبيات القصيدة صورها الأولى بمقطع يقول(٧١) : ـــ

لي ولكم
تختمر الأرضُ على زهرةٍ
وتسحبُ الأشجارُ أوراقها

فأية علاقة يمكن توهمها بين هذا المقطع وعنوان القصيدة (العودة الى طوق) ؟ ! •

هذا في ظاهر معاني ألفاظ المقطع ، أما مدلولات صوره الفنية فليس للبحث أن يطرح أي سؤال يلتمسها في التواصل مـع عنوان القصيدة وفي تجسدها لدى المتلقي : ـــ

مامدلول (تختمر الأرض على زهرة) ؟ أو تختمر الزهرة في الأرض بمدلول أزدهارها معنى مجازي لكلمة تختمر ؟ أم الأرض هي التي تصغر حجماً وتتغير كيفاً فتختمر على زهرة بأي معنى من معاني الفعل تختمر المعجمية

(٧١) المصدر السابق ص ٧ .

والخيالية والتوهمية وما فوق التوهمية ؟ ! •

قد يقصد الشاعر بكلمات الأرض وتختمر والزهرة الى ايماءات يفهمها هو ، ولا يدركها أي متلقٍ من الناطقين باللغة العربية •

هذا أمر جائـز ، بيد أن اللغـة عملة أجتماعية يتداولهـا الناطقون بها وسيلةً للافهام والتأثير ، وعليه فالسيد طهمازي يتمرد على هذه الوسيلة ، ويتوهم بعد أختمار الأرض أن الأشجار تسحب أزهارها •

وبتخيله هذا يقطع الطريق على البحث في أن يتوهم أن الأرض حين تختمر على زهرة لي ولكم تولدُ ربيعاً ، ولكن الأشجار حين تسحب أوراقها يعني أن الخريف قد نشر أشعة شيخوخته على الأرض •

هذا اذا ماحقً للبحث أن يؤول انسحاب أوراق الاشجار عـلى أنه صورة فنية لازمة للخريف على أساس الكناية •

أما اذا لم يحق له ذلك فمن البدهي أن الصورة لادلالة لها • وفي خلاف هذه الحالة يموت الزمن لدى الشاعر ، لأن الخريف يولد مع الربيع (لي ولكم) وعليه فان صورتي هذا المقطع تنبتُّ احداهما عن الأخرى وتتنافر ضدها شأنها شأن صور المقاطع الأخرى في القصيدة •

فالشاعر يتحدث عن الأنهار والحريق قائلاً(٧٢) : ــ

وليست الأنهار بيتاً بعيد

يحرقه وجهي

فالأنهار في هذه الصورة بأي معنى من معانيها وبأي مدلول من مدلولاتها يحفظها الله بمنجاة من أن يحرقها وجـه الشاعر ، فهي اذن دافقة تخضوضر الأحلام على شطآنها •

ونبتسم لهذهِ الصورة ، بيد أن الشاعر يأبى علينا الأبتسام فيزخنا

(٧٢) المصدر السابق ص ٧ .

بصورٍ غير متلائمة مع تأويل البحث لصورة نجاة الأنهار من احراق وجه الشاعر اياها ، ويندفع في طلاسمه المتناقضة قائلاً[٧٣] : ـ

لاتملأ الأحداث أحلامي
في صلّفٍ
لاينتهي عامي
الا وقد أخرت عاماً جديداً
في سفري
أدحض أرضاً وأرض
ارسي بها البحرا
أفجع النهر بأشباحه
ولا أراهُ مرة أخرى

ففي هذه المقاطع من العبث أن نلتمس مدلولات الصور ونحلل أبنيتها ، لأننا لا نصل الى أمر تحته طائل ، ولكننا ننبه الى أن كلمة الأرض رمزاً يخاصمها الشاعر لأنه يقول : بشأنها (أدحض أرضاً وارض) فالأرض مدحوضة هاهنا اثر أرض ، في حين رأيناها في المقطع الأول تختمر على زهرة لي ولكم .

اذن فهاهنا أنقطاع تام للخيط الشعوري الظاهر والخفي بين صورة الأرض مختمرة وصورتها مدحوضة . وصورة الأنهار بيتاً بعيداً لايحرقه وجه الشاعر في المقطع السابق ، فتبدو حبيبةً سعيدة تخاصم صورتها في هذا المقطع اذ أكد الشاعر قوله (وأفجع النهر بأشباحه) فالنهر جمعاً ومفرداً تتباين صورتان في تجسيد موقف الشاعر ازاءها ، فهي تارة بمنجاة منه وتارة مصابةً بكرهه يرميها بالبلايا والرزايا .

---

(٧٣) المصدر السابق ص ٧ ـ ص ٨ .

بأياً كان فقصيدة العودة الى طوق تعرض لنا لوناً آخر من الوان خلل صورة الشعرية المعاصرة يفوق سواه من ألوان الخلل ، لأنه ينخر الوشائج للغوية والدلالية والشعورية في بناء صور القصيدة العربية ، فاذا هذه الصور لاتنغلق ايحاءاتها معميات حسبُ ، وانما تتنافر فيما بينها وتتبعثر وتترامى أشلاءً متبعثرة لايلمها أيّ ضربٍ من ضروب وحــدة القصيدة الزمانية والمكانية والعقلية والفنية والنفسية •

علي جعفر العلاق بين التراث والحداثانية في افتعال الصور الفنية : ـ

يلحظ البحث أن طائفة من الشعراء يلتفتون في اواسط السبعينيات الى التراث بين قباب الحداثانية ظاهرة أنتزعت جذورها من منبت الصور الشعرية العربية الأصيلة ، فيجمعون بين هذه الظاهرة وذلك التراث جمعاً آلياً لاينتهي الى ثمرٍ متكامل •

يتجسد هذا الملحظ من بين نتاج أولئك الشعراء في ديوان (وطن لطيور الماء)(٧٤) للشاعر علي جعفر العلاق الذي نراه من جهة يصرُ على تعاطفه مع الشعر الأوربي وما ينتمي الى هذا الشعر ، فيرصع مدخل ديوانه بمقطعين شعريين : ـ

يقول جورج شحاده في اولهما : ـ
يمكنك ان تنزل وتشاهد المكان
ولكني انصحك ، بأن تمسك قبعتك
جيداً !
فالريح تهب عاتيه ،
بطريقة يندر حدوثها في المنطقة التي
تتجمع فيها النجوم ليلاً ••

---

(٧٤) وطن لطيور الماء : علي جعفر العلاق .

ويقول جيمس فلكر في ثانيهما
كانت سفينة قديمة ،
من يعلم ، من يعلم ؟ غير أنها كانت جميلة
وعبثاً ،
وقفت انتظر ،
لأرى ساريتها تنشق عن زهرة ،
وخشبها كله
يورق من جديد(٧٥)

ومن جهة اخرى يعلن بملاحظات في منتهى ديوانه عن مصادر معظم قصائده ، فاذا هذه المصادر أبيات سائرة من الشعر العربي القديم وأغاني شعبية من جنوب العراق •

وبهذا الاعلان وذلك الأصرار تتراءى لنا القبعة الغربية والعقال العربي والبيئة البحرية الأوربية والصحارى المنتشرة في الوطن العربي •

وعلى أعتاب هذا التراثي تقبع قصائد الشاعر وتتناثر في ذبول فني واضح •

ان نتاج الشاعر في ديوانه هذا الـذي يمثل مرحلة سنتين اثر صدور مجموعته الشعرية الأولى(٧٦) لايقدم لنا غير صور مجمعة تجميعاً على ذلـك النحو •

من هذه الصور طائفة تطالعنا فيما سماه (القصيدة المائية) ومصطلح القصيدة معروف في دلالته على مجموعة من الأبيات قلت أم كثرت • أما وصف القصيدة ونسبتها بكلمة (المائية) فيقضي على هذا المصطلح ويرسخ مكانه

(٧٥) المصدر السابق ص ٨ •
(٧٦) هذه المجموعة عنوانها (لاشيء يحدث ... لا أحد يجيء : صدرت في بيروت ١٩٧٣ •

مفهوماً ربما يحار المتلقي في ادراكه :ـ

فهذا المتلقي يعرف كلمة (المائية) في مجال فن الرسم لوناً من الأصباغ ، وفي معجمه اللغوي يعرفها سائلاً لالونَ له ولاطعم .

واذن فما مراد الشاعر ؟ .

بين محوري كلمة المائية ذينك نحس بالقصيدة المائية رسماً بالكلمات التي يطغى عليها الماء لفظاً وسماءً وأرضاً ونهراً ومايتصل من قريب أو بعيد بالماء مادة .

اذن فعنوان القصيدة المائية حدثاني أكثر من الحداثة وعصري أبعد من العصرنة ، بيد أن الشاعر نفسه يأبى أن تكون كذلك ويصر على أنه يستوحي قصيدته من الشعر العربي القديم ويقرر قائلاً(٧٧) : في مقطع مامن القصيدة ، افادة من قول عروة بن حزام .

كـأن قطاة علقت بجناحهـــــا
على كبدي من شـــــدة الخفقان

تتواثب فيموقف الشاعر هذا من قصيدته أسئلة تساءل : كيف يستطيع الشاعر الحدثاني المعاصر أن يقطع هذه المسافة الزمنية والبيئية بينه وبين شاعر عذري عاش في بيئة نجد قبل نيفٍ وثلثمائة عام بعد الألف الهجري ؟! أو يستطيع أن يجسد همومه عاشقاً لأي أمرٍ : امرأة ، وطن ، مبدأ عقدي من خلال هموم شاعر حياته ساذجة وطموحه لقاء عفيف مع امرأة في خيمة ضربت على بقعة عطشى من غير ماء في صحارى نجد ؟ ! هـل يملك الشاعر لغة من أفاد منه الفاظاً وصوراً ؟ ! .

تحدد الاجابة عن هذه الاسئلة وما اليها التقويم النقدي لصور الشاعر في قصيدته المائية والرملية .

يستهل السيد العلاق صورهُ هذه بتساؤل متحير ويقول(٧٨) :ـ

(٧٧) المصدر السابق ص ١٧٩ .
(٧٨) المصدر السابق نفسه ص ١٥٥ .

ذاك وجهكِ ، ام جمرةٌ في ثيابي ؟
أم هوايَ الذي يتشهىّ يديكِ المغامرتين ،
ويرقبُ ما يحملُ الليلُ
من مطرٍ للحشائشِ ،

الخطاب هاهنا موجه الى أنثى يبدو أن الشاعر يعرفها ، بيد أنه يزرع الحيرة لدى المتلقي باسئلته عما لهذه الأنثى من أثرٍ في نفسهِ • فهو لا يدري أهذا الأثر وجه تلك الأنثى أم جمرة في ثيابه أم هواهُ •

المقرر في البيان العربي أن الشاعر يعرف ما في نفسه من أثر حق المعرفة ، وتؤيد الدراسات النقدية والنفسية والعلمية هذا المقرر ، لأن ما في نفس الشاعر هو ثمرة تجربته ومعاناته ، وعليه فان أسئلة الشاعر تلك مصطنعة ومفتعلة ، لا تمت الى الواقع فتحتاج الى أجوبة ولا تتفنن بألوان المجاز وتستوي صوراً فنية موحية •

تختلط الصور وتتجمع أمام بصيرة المتلقى الذي يسعى جاهداً الى أن يتمثل التي يخاطبها الشاعر : حقاً أن لتلك الأنثى وجهاً ويدين مغامرتين ، فتتصور امرأة أنسية • وحقاً أن لتلك الأنثى ما ترك جمرةً في ثياب الشاعر ، فتتجسد امرأة جميلة ولكن الشاعر يؤكد أن هواهُ يرقب ما يحمل الليل من مطرٍ للحشائش ، فتزول صورة المرأة الأنسية الجميلة ، وتحل محلها ما المبهمة التي لا تكشف هويتها صورة حملت المطر الى الحشائش ليلاً : أهي سحابة ؟! •

يدخل الشاعر في مساءلة تعليمية مع الأنثى المرأة أو السحابة ويسائلها(٧٩) :ـ

(هل تذكرينَ الحشائش في الليل ؟ •

(٧٩) المصدر السابق ١٥٦ .

ذكرها حين تندى ،
واذكرها
حين تفضي باسرارها
للتراب)

اذن فالمخاطبة امرأة ، والمرأة مدلول : يتسع في دلالاته للوطن وللأم وللعقيدة الفاعلة وللخصوبة المنتجة وللحبيبة • يأخذ الشاعر زاوية من هذه الدلالات ويتوكأ على كلمة (الحشـائش) ويلفق في تداعٍ لفظي صـوراً ويقـول :

ذاكَ وجهكِ
من ايّما أفقٍ تنظرين أرى غابة
ملأتها العصافيرُ : تهربُ من مطرِ الصيف ،
والوردُ فاجأني ليّناً ،
وثيابكِ ، تلك السماءُ الخفيفةُ ، تأخذني •
لمواسمها
(ان موسمكِ الرخـوَ دشداشة ،
تخلطُ الصيفَ بالماءِ ،
والماءَ بالصيف ••)

فالشاعر في هذه الصور يخبرنا : أن الحشائش هي ما تساءل عنه في مطلع قصيدته ، وأنه يعرف هذه الحشائش ، وانه تأكد من أن التي يخاطبها تعرف هذهِ الحشائش أيضاً ، فيفتعل صورة مقابلة من التشبيه البليغ الذي يجمع بين اسم الاشارة ذاك ووجه الحبيبة • ثم ينسى هذا الوجه والحشائش ويفتعل صورة الغابة التي يراها من ايما أفقٍ تنظر صاحبتهِ •

اذن فالتي يحاورها الشـاعر امرأة بقرينة الضمير كاف المخاطبة التي تكشف عن المرأة جسداً تبرز منه العينان غابة لا غابتين من النخيل كما رآهما

الشاعر الخالد بدر شاكر السياب في قوله : ـــ

عيناكِ غابتا نخيل
ســاعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ورؤية عين المرأة غابة في بنائها الصوري أستعارة تصريحية ترشحت دلالتها وتقوت بذكر العصافير التي تهــرب من مطــر الصيف وبذكر الورد • لا يؤاخذ الشاعر على هذه البنائية ، ذلك لأنه لم يخرج عن طبيعة البيان العربي في بناء هذا اللون من الاستعارة ، بيد أنه يؤاخذ على أن غابته بعصافيرها الخائفة من مطر الصيف لا تمت الى بيئتها بصلةٍ : فأين المطر في الصيف عندنا ؟ ! •

وبالموازنة هاهنا تؤكد : أن الغابة ـــ صورةً لعين المرأة مصدراً ألــم به الشاعر في مخيلة بدر شاكر السياب ـــ أصيلة بخضرتها المائلة الى السواد بين سعف النخيل •

ويبدو أن الشاعر قد أحس بشيء من هذا ، فقدم صورة أخرى عن ثياب أنثاهُ ، فجسدها سماء بصورة مقابلة تنبض بالزرقة والشفافية •

وسعى الى أن تكون هذه الصورة عراقية في مواسمها التي صورت الواحدة منها موسماً بكلمة الدشداشة لباساً شائعاً بين الجماهير الشعبية في وسط العراق وجنوبه • ولكن أو أفلح سعيه هذا ؟ •

الحقيقة أنه لم يفلح ، لأن هذه الدشداشة غريبة في أطوارها : تخلط الماء بالصيف والصيف بالماء مثلما يخلط الشاعر صــورهُ مقتبسة ومقلدة وغريبة وعراقية فهو يشامم غابتي بدر شاكر السياب أقتباساً وتقليداً ، ويخلط مطر الصيف غير العربي بجفاف موسم الصيف العربي •

وبين هذا الخلط وذاك التقليد والأقتباس يتواثب وجه المخاطبة الى

جانب عينيها ويديها وثوبها في تناقضٍ وغموض وخلط مظاهر خلل تتجسد في قول الشاعر[٨٠] :

وجهكِ حشدٌ ،
من الراقصينَ ،
وعيناكِ عصفورتان على طرف النهرِ ،
هل تومئين الى الماءِ ؟
انّ المياه تخفّقُ من ركضها
حين تلتفتينَ ، وتعلنُ انّ يديكِ اشدُّ بهاءً
من الماءِ والظلّ بين الغصونِ النظيفة ،
وتلوّحُ : أيّكما انضجَ الآخرَ ،
الصيفُ أم انتِ ؟
ايّكما فاتنٌ .
في الثياب الخفيفة ؟

فالتحليل الداخلي لصور هذا المقطع يبين تنافرها وتناثرها . فوجهها ــ حشداً للراقصين بصخبهم وضجيجهم ــ لا يمكن أن يحمل عينين في صورة عصفورتين ، أوَما يفر العصفوران من صخب حشد الراقصين ؟! .

وقد يكون هذا السؤال منطقياً ، بيد أن تصويره يديها في رؤية المياه على أنهما أشد بهاءً من الماء يتناقض مع صورته عن هاتين اليدين في مفتتح القصيدة على انهما مغامرتان .

وهذا التناقض ربما لايكون واضحاً في دلالة كلمة البهاء وكلمة المغامرة ، ولكنه يتمثل في تباين الجو الشعوري والمناخ النفسي اللذين يخيمانِ على القصيدة كلها في تدافعٍ لايقوده سوى لفظ القافية في الأغلب ، فمتى توصف

(٨٠) المصدر السابق ص ١٥٧ .

الغصون بأنها نظيفة ؟ ! وهل هناك غصون في غابة جميلة تصور عينين وغصونها غير نظيفة ؟ !

يبدو أن القافية ورويها في كلمة (خفيفة) صفة للثياب هي التي تسير الصور بشكل آلي خالٍ من الحركة الفاعلة • ان السيد علي جعفر العلاق شاعراً متخصصاً في الدراسات النقدية المعاصرة يحرص بعد تلك المقاطع على أن يوفر شيئاً من الحركة لصوره ، بيد أن حرصه هذا يبرز مرتجفاً قلقاً يلفه الاقرار والشك معاً ، فهو يمضي في قصيدته مصوراً وجه انثاه بقوله : ـ

كان وجهكِ امسيةً
عذْبةً ،
مطره ْ ،
تتهامسُ : انَّ الهوى ، هاهنا ، راقصٌ
ونسيمٌ يعرّفُ ارضاً باخرى ،
وماءً بماءٍ ،
ووجهكِ ساقيةٌ مزهره

فهاهنا تتواصل صورة الوجه أمسية ممطرة مع الصور التي توالت في تجسيد وجه تلك الأنثى وتتساوق واياها بخيط حسي مرئي ، كما أن جزئيات هذه الصورة وملامحها تتواشج بموادها المعجمية المتآلفة •

فالأمسية الممطرة ، والنسيم ، والساقية ثلاثية لاتتنافر في بناء الوحدة العضوية لما يؤدي عنه الشاعر ، لذلك فالحركة الداخلية لهذه الصور تستمر ، وان كان استمرارها متماوجاً في مدّ وجزر •

ومما يحول هذا اللون من الحركة الى سكناتٍ بينها فجوات عميقة من الصمت : أن الشاعر يعود ثانية الى التساؤل عن الأنثى بأستفهاماتٍ تصورية غير تصديقيه • والاستفهامات التصورية التي تطلب تعين المفرد

بخلاف الاستفهامات التصديقية التي تلتمس الاجابة عن نسبة سلباً أو ايجاباً — تنبع أساساً من الشك ومنافرة اليقين •

واذن فلنسمع الشاعر يسأل اثر أختيار الأمسية المطرة صورة لوجه الأنثى[81] : —

انتِ
أم عبشُ المدنَ المطره°
قال لي : خذ° يدي° ؟
انتِ أم غبشُ المدن المطره°
قال لي : سوف ادنيكَ
من موطنِ السر° ؟

فهذه التساؤلات التصورية تهدم الصور التي رسمها الشاعر لوجه أنثاهُ أعتقاداً ويقيناً وتكشف عن قلق موقفه وتردده النفسي وتناقضه الشعوري ، كما أنها تعكسُ لنا شيئاً من التناقض المنطقي الواعي وغير الواعي فيما يعبر عنه •

ان المخاطب قد قطع للشاعر وعداً منجزاً ووعداً مأمولاً ، ومع هذا فهو لايعرفه ، وانما يسأل عنه بين أثنتين : اما أنه المخاطبة التي عرفنا وجهها ويجسدها بالضمير أنتِ هاهنا ، واما أنهُ غبش المدن المطره •

والغبشُ في المعجمات العربية واللهجة العراقية الجنوبية هو بقايا الليل • اذن فهو ظلمة كثيفة تترقب فجراً ربما لا يشرق •

وعليه فان اللون الاسود يطغى على الصور التي قدمها الشاعر عمن يخاطبها انثى محسوسة ، ويمحوها بشكل عبثي ربما يشير الى ثورة الشاعر اليائسة ، بيد أن هذه الثورة مفتعلة ، وآية أفتعالها تتمثل في قول الشاعر

---

(81) المصدر السابق ص ١٥٩ .

اثر حيرته تلك[٨٢] .

.. كان لقاءُ القطاراتِ ، في الليل ، يُشجي ،
ووحشتها ، في المحطات ، مشجي ،
وكنتِ كشمسٍ مبللةٍ ،
تعبرينَ ببطءٍ على الماء ،
أو تدخلينَ قميصي
كما كنتِ حين رقصنا معاً ، والتحمنا معاً ،
ثم فرّقنا الدمعُ .
فرّقنا الخوفُ من هجرةٍ ستجيءُ ، ومن مطرٍ
ــ غير هذا الذي يخلطُ ، الآن ، ايامّنا ــ سيجيءُ ،
أكانَ اللقاءُ حزيناً
ومرتبكاً
مثلما تلتقي ، في المساءِ ، القطاراتُ
ويختفي طائرٌ
حين يهربُ من مطر الصيف ؟

فهاهنا جوٌ اوربي وبيئة غربية تلح على فرضها عبارات : (لقاء القطارات ليلاً ، ووحشة القطارات في المحطات ، ورقصه معها وألتحامــه بها ، ولقاء القطارات في المساء وتكرار المطر والمطر الصيفي سمةٌ للطقس الذي يخافُ منهُ الشاعر) .

فأين هذه الصور مما يفلّ حياتنا العامة والخاصة ، وينبضُ بمشاعرنا العرفية والوجدانية ؟ !

نحنُ نرى الشاعر لايعبر عن احساس حقيقي ولا يؤدي عن تجربةٍ صادقة بأي مقاييس الصدق .

---

(٨٢) المصدر السابق ص ١٦٠ .

ومن هنا فقصيدته بأبنية صورها لايمكن ألا ندرجها في زمرة القصائد التي تنضح باللاشعور واللاوعي واللامحسوس وما الى ذلك من المفاهيم النقدية التي يبرر بها طائفة من النقاد هلوسة بعض الشعراء المعاصرين الذين يفتخرون بانتمائهم الى تفرعات المدرسة البرناسية الأوربية كالرمزية والسريالية واللامعقول •

ودليلنا على مانقرره أن الشاعر يصطنع وحدة عضوية مفتعلة بين صوره : فقد سمعناه في مفتتح قصيدته يتساءل (ذاك وجهك ، ام حمرةٌ في ثيابي ؟ أم هواي الذي يتشهى يديك المغامرتين) •

فهاهنا سؤالان يستفسر اولهما عما اذا كانت المخاطبة جمرة في ثيابه • ويجيب عن هذا السؤال في مختتم قصيدته بطريقة مباشرة قائلاً[٨٣] :

من النومِ ، خلّ المطرْ
جمرةٌ في قميصي
ومـاءٌ
على صبواتِ السفر ••)

ويستفسر ثانيهما عما اذا كانت هواه الذي يتشهى يديها المغامرتين ، فيومىء الى جواب هذا السؤال في مختتم قصيدته ايضاً بمقتبسه عن الشاعر عروة بن حزام فيقول[٨٤] : ـ

(هل كنتِ ماءً على كبدي
أم قطاةً)

فهاهنا أستفهام لابدّ من أن يكون جوابه اما ماءً أو قطاةً •

وفي الحالتين يقرر الشاعر : ان المخاطبة هي هواه ، وتقريره على هذا النحو

---

(٨٣) المصدر السابق ص ١٦٢ .
(٨٤) المصدر السابق نفسه ص ١٦٤ .

ربط آلي بين مفتتح القصيدة ومختتمها يدل على تصنع واع في بناء القصيدة من خلال الفاظ متداعية وصور تتعثر بألوانٍ من الخلل البنائي المتنوع بين التنافر والافتعال والغرابة واللاأصالة على الرغم من حرص الشاعر على أن تكون تراثيةً في مظهر التضمين من الشعر العربي القديم واستعمال كلمة الدشداشة العامية العراقية .

نبيل ياسين والغلو في توهم الصور الفنية : ـ

نستقبل للشاعر نبيل ياسين ـ في منحدر مظاهر الخلل في بناء الصور الفنية ـ مجموعة شعرية عنوانها « الشعراء يهجون الملوك »[٨٥] ، فالشاعر قد تعمد في قصائد من هذه المجموعة التلفيق بين تعابير قرآنية واشارات تراثية وشخوصٍ وعباراتٍ من الأدب الأوربي مثال ذلك[٨٦] قصيدته (الشعراء يهجون الملوك) التي فيها (استفادات من صيغ قرآنية ، واشارة الى ليالي الشاعر النابغة الذبياني التي كان يخشى فيها بطش النعمان بن منذر ، وقصيدة (أناشيد البحر) وسانتياغو ، وقصيدة (وحدة) التي جرت باشارة الى البيت الشكسبيري في هاملت :

(ليت هذا الجسد الصلد ، يذوب وينحل قطرات من ندى) .

ان الاخذ من التراث وأي مصدرٍ قديم ومرجع معاصر ـ فن أصيل من فنون البديع العربي له قواعده وضوابطه ومصطلحاته ، فالأخذ من القرآن الكريم يمسى الأقتباس ، وقاعدته وضع المقتبسات آياتٍ كانت أم صيغ بين قوسين .

والأخذ من الشعر أو النثر يدعى التضمين ، وضابطه الاشارة الى صاحبه نصاً أو ايماءً .

يؤكد هذا الفن البديعي في دلالته النقدية أن المتحلي به يتواصل مع

(٨٥) الشعراء يهجون الملوك : نبيل ياسين .
(٨٦) المصدر السابق ص ١٢٣ .

ما أقتبس وضمن تأثراً وتقليداً ، وان كان في الوقت نفسه لاينكر ماله من تجديد وابداع اذا مامشى بقصيدته شأواً من التفنن •

اذن فالمعيار في هذا الميدان راسخ : يستطيع أن يحتكم اليه الناقد في تقويم آثار الشعراء ، وعليه نتساءل هاهنا : أين يقف السيد نبيل ياسين بين هؤلاء الشعراء ؟ •

للأجابة عن هذا السؤال نحلل قصيدته (الشعراء يهجون الملوك) التي تمتاز بظاهرتين متلازمتين : —

اولاهما : ان عنوانها يومىء الى ماكان عليه جمهور الشعراء العرب القدامى من مدح الملوك ، ويوقع في ذهن المتلقي ان هـذه القصيدة تقف بصاحبها على النقيض منهم ، وتجسده هاجياً للملوك الذين مدحوهم •

وثانيتهما : اقتباس تعابير والفاظ قرآنية ، والالماح الى ليالي النابغة الذبياني في مقطع منها ايحاءً بما يعانيه الشاعر من لياليه سهراً ويأساً من ثورة انطفأت ومن ثوار قتلوا وأسلحة أستوت دوالي •

ربما تدل هاتان الظاهرتان — نظراً — على أن القصيدة بيانية في صورها سليمة من مظاهر الخلل التي تتعثر بها الصورة الشعرية المعاصرة لدى كثير من الشعراء • واذن أهي كذلك أم هي بخلاف ذلك ؟

الحقيقة أننا لانلمس في القصيدة أية اشارة الى الملوك ، ولا تتلقى بين مقاطعها هجاءً له ، ومن هنا فعنوان القصيدة (الشعراء يهجون الملوك) ربما يعني أن صاحبها الشاعر يخرج عن نهج الشعراء الأقدمين في بناء القصائـد ويتمرد على عمود الشعر العربي الذي بسط النقاد القدامى من أمثال الآمدي والجرجاني وابن مرزوق أسسه فى الملاءمة بين معاني الألفاظ الحقيقية وألوانها البيانية وما اليها من الخصائص البلاغية التي تضمن للشعر سلامته وجماليته •

يمثل السيد نبيل ياسين في هذه القصيدة مظاهر هذا التمرد وذلـك الخروج الى منتهاها • فهو يستهل صوره قائلاً(٨٧) : —

(٨٧) المصدر السابق ص ٩ •

قادني النفّريّ على جسدٍ يابسٍ ،
قادني ، ثمّ ، في غابةٍ من دموعٍ
غابةٍ سيجّت غابةً ، وأفترقنا
تحت بوابةٍ من شموع
قادني النفّريّ على لهبٍ باردٍ ،
ومرتْ جهنمُ تحتي ،
فقال لها النفري : كوني سلاماً وَبرداً
وكوني له مسكناً طيباً

فهاهنا ألفاظ وتعابير تتلاحق في آلية أسطورية وتوهم دلالي من غير أن تبين عن مرام وتكشف عن مقصود ، اذ يصطنع الشاعر شخصية النفّري ذلك المتصوف المعروف ، ويتخذه قائداً يلقي اليه زمامه ، ثم يصطنع جواً أسطورياً ويتوهم صوراً : فاذا شطحات متوهمة دونها شطحات المتصوفة المتفلسفين الغارقين في مثل الافلوطينية الحديثة : —

(الجسد البارد) الذي يقود النفّري الشاعر عليه ، ماعسى أن تكون دلالته اللغوية والبيانية في سياق الصور ؟ !

(غابة من دموع) : أي وهم يستطيع أن يستحضره للمتلقين ؟ ! وكذلك (بوابة من شموع) : هذا التوهم المفرط ، أليس تعبيراً أجوف أقتضته كلمة (دموع) فيما مضى من نثرية الشاعر التي لايمكن أن نسميها شعراً بأي مقياسٍ من مقاييس الشعر الحر والشعر العمودي ؟ !

ان الباحث الناقد اذا تأول ماتساءلنا عنه أستلهاماً على قاعدة المتصوفة التي يتأولون في ضوئها النصوص قائلين : (حدثني قلبي عن ربي) — ليس له الا أن ينفض يديه من التأول ، ويقرر : أنه لايستطيع أن يلحق بتوهمات الشاعر المغالية .

وعليه نومىء الى المدرسة السريالية الأوربية التي تدعو الى الانفلات

من الحياة الحضارية والوثوب نحو الحياة البدائية التي لما يولد فيها العقل الهادف والمنطق الهادي والفكر الواعي • وعلي أساس ايماءاتنا هذه نرى : أن السيد نبيل ياسين يلهث وراء السرياليين ويستنسخ دعوتهم بألفاظ عربية متناثرة •

وقد يكون لصاحبنا عــذرهُ في أن يبعث على ذلــك النحو في غابة دموعه وتحت بوابة شموعه ، ويرضى أن يكون مقوداً لاقائداً ، بيد أن عذرهُ هذا يتبرأ منه حينما يخرج على كل أمرٍ ، ويستحضر ثانية (النفـّري) •

انَّ ماتساءلنا عنه بشأن سياحة الشاعر المتوهمة وراء (النفـّري) ــ لايغني فتيلاً في سياحته الثانية على لهبٍ بارد ، اذ أن أي جوابٍ لايمكن تحققه في الكشف عن أوهام الشاعر • وعليه نتحزم ببنائية القصيدة المحدثة ونقرر مطمئنين : أن السيد نبيل ياسين لايوفر لما ينظم أي لونٍ من ألوان هذه البنائية : ــ

ألم يتحدث في سياحته الأولى عن أمر متوهم تركه النفـّري في نهايته ؟ ! كيف عاد اليه النفـّري في سياحته الثانية ؟ ! •

ان الرجل لايبني شيئاً وانما يهدم ، وهذا التهديم في جانبه الشعري مسألة معهودة عنده وعند سواه من الشعراء •

أما أن يهدم مدلولات أستقرت في الوجدان والعقل والعاطفة فهذا أمر عجاب .•

ان النفـّري ليكن مباركاً الى درجة التوهم ، ولكنه في الأحوال جميعها انسان ، والانسان لايمكن أن يخاطب جهنم ويطلب اليها ماتوهمه الشاعر •

وقد يقال ان الشاعر يقتبس من القرآن الكريم ، ولكن مالفقه يخرج على الأقتباس فناً بديعياً ويســتوي تحريفاً في تحريف ويتضح مانقرره اذا ما أوردنا الآيات التي شاممها السيد نبيل ياسين وهي قوله تعالى : (قالوا آحرقوهُ وانصروا الهتكم ان كنتم فاعلين × قلنا يانارُ كوني بَرْداً وسلاماً على ابراهيم × وأرادوا به كيداً فجعلناهم آلأخسرين × ونجيناهُ ولوطاً الى

الأرض التي باركنا فيها للعالمين)[٨٨] .

ففي هذه الايات الكريمات صورة الكافرين الذين أوقدوا النار ليحرقوا فيها النبي ابراهيم (ع) كيداً وحقداً .

ويتجلى في مواجهة هذا الكيد والحقد أمـر الله تعالى أن تكون هذه النار برداً وسلاماً على ابراهيم وفيها اشارة الى نجاة ابراهيم وخروجه الى أرضٍ مباركة .

أما صور الشاعر الحائمة والمتوهمة تلك فتحكي لنا شططاً من الأمر يتقرر في تساؤلاتٍ تستنكر قائلة : هل يرتقي الذي قاده النفّري الى مقام ابراهيم رسالةً ؟ !

وهل يصح أن تنسب الى النفّري ما أمر به الله تعالى النار الموقـدة لأحراق ابراهيم ؟ !

أوَ تصبح جهنم بنارها التي وقودها الناسُ والحجارة مثل نارٍ أوقدها الكافرون لاحراق ابراهيم ؟ !

ان الاجابة عن هذهِ التساؤلات تكشف لنا حقيقة واحدة هي أن الشاعر يحرف الكلم عن مواضعها لهذه العلة أو تلك .

ومما يعنينا من هذا أنه ربما يظن نفسه متنبياً غروراً بما يشيع بين الناس من أن للشعراء رسالة ، واذا كان الأمر كذلك فان الذي يقوده النفّري رجل بائس ينقاد بسهولة ويسر ، وينعزل في غابة من دموع ، ويرتضي أن تكون جهنم مسكناً له ، ثم يبدو هزيلاً في هذه الصورة الغريبة التي ترتسم لـه في قول الشاعر[٨٩] : ــ

مسنّي عاشقي

فتيبّستُ . مثلُ صفصافةٍ ، وتكسرتُ مثلَ الرجاء° .

(٨٨) سورة الانبياء الايات (٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١) .
(٨٩) المصدر السابق ص ٩ .

فأي معشوق هذا الذي يحدث له ما حدث من لمس عاشقه ؟ !

اذا كان السيد نبيل ياسين على صلة من تراث الشعر العربي ، أوَ ما قرأ قول الشاعر القديم ؟ ! .

تكادُ يدي تنــدى اذا ما لمستها
وتنبتُ في اطرافي الورقُ النَّضْـرُ

ربما لا يريد السيد نبيل ياسين أن يقلد التراث ، وعدم التقليد ـــ أياً كان المقلد فضيلة ، بيد أنه يجانفُ الحق ويرتكبُ أثماً من الأخطاء الفنية اذا ما شوه هذا التراث ، وتنكب عن سنن الوعي الفني وخرج على عرف العاشقين .

ان صور القصيدة كلها من مقتبسات ومضمناتٍ وملفقاتٍ ومتوهمات تتعثر بألوان الخلل الممتدة على الساحة اللغوية والبيانية والتعبيرية .

والاستشهاد بأي مقطع منها يأتي مصداقية لما نقررهُ ونذهب اليه ، واذن فلنقرأ[٩٠] هذه الصور :ـــ

ثم بين ثيــابي ، وبين دمي بلدٌ
(فهل أنا حِلٌ بهــذا البلد)
وهل هدأتْ تحت جلدي النبواتُ والانبياءْ .

ما هذا البلد الذي يقوم بين ثياب صاحبنا ودمه ؟ وما دلالة الأقتباس البلد والحل فيه من آي الذكر الحكيم ؟ .

وقول الشاعر في مقطع آخر لا تقل صوره غرابة من تلك الصور ، اذ يلفق بين الكلمات كيفما كان مقرراً[٩١] :

سكنت جسدي ثورةٌ

---

(٩٠) المصدر السابق نفسه ص ١٠ .
(٩١) المصدر السابق ص ١١ .

اقفلتْ جسدي بعدَها ، فأشتعلتْ
وانطفأتْ ، ولكنها سكنتّت
اقفلتْ جسدي بعدَها ، فصرختْ
أشعلتْ جسدي ، أطفأت ...

انّ أية قـدرةٍ يمتلكها المتلقي في تحمـل متابعة أمرٍ من الأمور ـ لا تعيننا على الاصغاء الى ألفاظ هذا المقطع وايجاد الصلة بينها ومن هنا ربما يحق لنا القول : انّ الشاعر يعبث ويلهو . وبين هذا العبث واللهو يضيع التراث ولا تثمر الحدثانية ـ مذهباً شعرياً معاصراً ـ أي طائل .

كمال سبتي ومصير الصور الفنية : ـ

ربما ينتهي البحث اثر رحلته الطويلة مع لفيف من شعرائنا المعاصرين الى سؤال يستفسر قائلاً : واذن فالى أين تمضي الصور الفنية التي ترسخت قواعدها في البيان العربي قبل خمسة عشر قرناً ، وتطورت في تواصل لتؤدي عن حياة الأمة العربية بشتى مظاهرها الروحية والمادية ؟ أوَ تموت تحت أعبـاء هذه الألوان من الخلل التي نبضت بها النصـوص الشعرية كتاباتٍ جـديدة ؟ .

لا يستطيع النقد الأدبي المتزن أن يجيب عن هذا السؤال بما يطمئن النفوس على مصير بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، وهو يجد في هذا البناء شرخاً ، وان كان هذا الشرخ يسيراً في عمقه وسعته .

ففي مهد الشعر (عراق الثقافة والفن) يلتقي هذا النقد مجموعة شعرية أصدرها السيد كمال سبتي تحت عنوان (وردة البحر)(٩٢) ، وجسّد به ذلك الشرخ على أوسع ما يكون وأعمق ما يتوقع :ـ

(٩٢) وردة البحر : كمال سبتي .

فما سماهُ صـــاحب هذه المجموعة قصائد ـ يتعثر بألوان الخلل في اللغة والصور والأيقاع •

وتأتي القصيدة الأولى منها دليلاً لا يرتدُ على ما نقرره ، فعنوانها (غامضة دماؤهُ الشـــاعر)[٩٣] لا يستقيم بناؤه التركيبي ، ولا يلتفت الى الصياغة العربية السليمة في ترتيب كلماته • اذ أن أبسط قواعد النحو العربي يقتضي أن العنوان على وفق ترتيب (الشاعر دماؤهُ غامضة) •

اذن فلماذا هدم السيد كمال سبتي هذه الجملة البسيطة ، ومسخ كيانها ؟ أو دعا ذلك وزن وأقتضته قافية أم ماذا ؟ •

انهُ العبث لا اكثـــر ولا أقل يتطـــاول على اللغـــة ، فيجعل النكرة (غامضة) متقدمة ، والمعرف بالاضافة الى الهاء (دماؤهُ) متأخراً ، وما يعود اليه الضمير (الشاعر) متأخراً •

ويستشري العبث فيمـــا تصفعنا بهِ القصيدة من كلماتٍ لا تبين عن شيء ، واذن فلنقرأ هذه الكلمات جرعةً جرعة : ـ

صـــوت[٩٤]
(انها القبضةُ المحكمة :
الصغير ينامُ على كتفِ سيدةٍ ميتة"
ويسائلُ اسلافَهُ :

هل تجيئونَ هذا المساءَ ؟ فانْ هـُمْ تناسوهُ ، يمضي ، يسائلُ أشلاءَهُ : هل أنا الميّـتُ المستتبّ على صحو هذا المساء ؟ وانْ هي نامت ، يكوّرُ احلامه فوقَ نبعٍ تمنّاه في ليلةٍ للطفولة ، في ليلةٍ مثل منآه ، يصرخُ اني وحيد ، فهل أتيتِ ••) •

---

(٩٣) المصدر السابق ص ٨ •
(٩٤) المصدر السابق ص ٨ •

فهذه الكلمات تتداخل وتتوزع من غير مراعاةٍ لفكرة أو ايقاعٍ أو بناءٍ تقتضيه قواعد اللغة وعلامات الترقيم .

انها تنبثق عن صوت نكرة يقرر جملةً خبرية مؤكدة هي : (انها القبضةُ المحكمة) .

اذن فالقبضة معرفة ، والمفروض أن تقوم بينها وبين المتلقي أعلى درجات العلم والاحاطة .

وبعد ذلك تأتي جملة تخبر عن الصغير المعروف وان كانت معرفته تتلاشى بهذه السيدة الميتة التي ينام على كتفها ، ويستوي الصغير فجاءةً فيلسوفاً كبيراً يسائلُ اسلافه ، ولا يسألهم كما تقتضي اللغة العربية ومساءلته لا تستقل في شطرٍ واحدٍ كما تقتضي علامات الترقيم ، وانما تمتدُ لتختلط بجملة الشرط والجزاء (هل تجيئون هذا المساء ؟ فان هُمْ تناسوهُ ،يمضي) .

وبعد هذا يشك الصغير في أمره فلا يعرف أهو حي أم ميت ؟ وتتحول كذلك السيدة المجهولة الى صحو هذا المساء . لا ينتظر الصغير جواباً لمساءلاته ، وانما تتأرجح حاله فوق كتف سيدةٍ ميتة ان هي نامت تكورت احلامه .

وفجأةً تنفرطُ خيوط متابعتنا ، فاذا الصغير يصرخ ويلتمس ان تأتي .

ويقين أن هذا التحليل لا يكاد يلمسُ شيئاً في تلك الكلمات ، ولو حاول أن يجمع خيوط متابعته : ألم يكن الصغير ينام ؟ ألم تكن السيدة ميتة ؟ ألم يكن الصغير فيلسوفاً يتساءل ؟ ألم يُسائل أشلاءه ؟ ألم يظن الصغير انه ميت ؟ ألم تتحول السيدة الى صحو مساءٍ ؟ ألم يحتملُ أن تكون السيدة قد نامت ؟ ألم يصرخ الصغير ؟ ألم تبتعد عنهُ السيدةُ ؟ .

ان هذه الاسئلة وسواها تتناقضُ في مصادرها وفيما تلتمسُ من

أجوبة ، ذلك لأن كلمات هذا المقطع من القصيدة هي مصدرها وهي أجوبتها .

وتفتشُ عن الشاعر الذي دماؤهُ غامضة بين ركام الكلمات ، فنلتقطُ له صور تقول[95] :ـ

(انكَ مازلتَ تجلسُ مشتعلاً فوقَ رابيةٍ لترى الغرباء ينامون في طامّةٍ ، هي مأوى اذن ، هم اذن مثل ريحٍ .. ومن دون مأوى يمرون في هذه الأرض .. قلْ هل هزمتَ ؟ لتمضِ بعيداً ، أيا أيها الشاعرُ الميتُ قلتْ : بعيداً .. فأنت الصغيرُ الوديعُ وهم قبضةٌ محكمة) .

اذا تشبثنا في هذه الصور بضمير المخاطب ، ربما نفهم أن هذا الضمير يعود على الشاعر في أواخرها .

واذن فالشاعر ـ على الرغم من غرابة حاله مشتعلاً فوق رابية أعداؤه الغرباء .

والسؤال يستفسر عن سر هذه العداوة : أهم يحتلون وطن الشاعر ويغتصبون حقاً من حقوقه ؟ .

انّ صورتهم المقابلة التي تقوم على تشبيههم بالريح ـ لا تكشف سراً من ذلك القبيل ، ولا تجيب عن هذا السؤال فهم يمرون . وفجاءة أيضاً يسألُ الصوت الشاعر قل هل هزمت ؟ ثم يناديه بالشاعر الميت ، وتنقلب الصور فاذا هذا الشاعر الميت هو الصغير الوديع والضمير هم يصبحُ قبضةٌ محكمة بتنكير على خلاف تعريف القبضة المحكمة في بداية المشهد . وهنا تختلط الكلمات في دلالاتها وتنبثق أسئلة لا عدّ لها : أين السيدة الميتة ؟ اين الطفل بشتى أوصافه ومختلف حالاته ؟ أهذا الشاعر الميت والطفل

(95) المصدر السابق ص ١٠ .

الوديع يمثلان العقدة الدرامية في هذا الخضم من الكلمات المقطعة التي يمكن قراءتها من الاسفل الى الأعلى ومن الأعلى الى الاسفل من غير طائل ؟ •

أسئلة تؤكد لنا أن الصورة الفنية المعاصرة قد أصبحت ممسوخةً في أوائل الثمانينات بين اطار خلجات لفظية تسمى كتاباتٍ حديثة .•

واذن فمهمة الناقد الباحث جسيمة" ازاء هذه الخلجات تلزمه أن يتدارك الأمر على أعتاب أحتضاره •



نتائج البحث :ـ

تهادى هذا البحث المتواضع في ميادين تشعبت سبلها الفكرية وتنوعت منطلقاتها المنهجية وتلونت مشاربها الفنية ، ثم استقر على نتائج كثيرة : نود أن ننوه منها بما يأتي :ـ

الأولى : ان الدراسات البلاغية والنقدية العربية الموروثة تتميز في روحها مصدراً وفي سبيلها منهجاً وفي غايتها هدفاً ، فتقف ازاء الدراسات النقدية والبلاغية اليونانية القديمة اتجاهاً مستقلاً في خصائصه الفكرية والفنية جمعاء .

الثانية : ان الموروث من الدراسات النقدية والبلاغية العربية ـ يفيض بقضايا منهجية تغني الناقد العربي المعاصر من تقليد النقد الادبي الاوربي اقتراضاً وتحميه من الهجنة اقتباساً .

الثالثة : ان ما وصل الينا من المصادر العربية في ميدان الدرس البلاغي والنقدي قد سبق المراجع الاوربية ابداعاً وابتكاراً في مسائل جمالية : يدرس الباحثون المعاصرون في ضوئها القصيدة بناءً فنياً .

الرابعة : ان دراسة الصورة الفنية قد ترسخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي والنقدي العربي ، وان تمثل هذه الجذور في ايامنا هذه ضرورة علمية وقومية يقتضيها تجنب تقليد ما لا يمت الى ثقافتنا الاصيلة ذوقاً ومأرباً .

الخامسة : ان الباحثين العرب المعاصرين يتمثلون لنا غالباً في دراسة الصورة الفنية بشتى اصطلاحاتها ثلاثة فرقاء : فريق يتقيل خُطى الاقدمين نسخاً ، وفريق يقترض من الاوربيين استنساخاً ، وفريق يمزج بين الموروث والأجنبي مسخاً .

السادسة : ان موضوعات البيان العربي التي استنبطها اسلافنا البلاغيون من تحليل النصوص الادبية الأصيلة ـ تتمثل حقلاً خصباً يكمن فيه المفهوم الأصيل عن الصورة الفنية العربية اداة للافهام والتأثير معاً •

السابعة : ان اللغة العربيـة الفصيحة ونصوصها الأصيلة تحمل الينا ضربين متمايزين للصورة : احدهما الصورة التقريرية والثاني الصورة الفنية •

الثامنة : ان تلمس الصورة الفنية في ضوء موضوعات البيان العربي يفرز لنا ستة انماط :ـ

اولها : الصورة الفنية المقابلة ويرسمها اسلوب التشبيه بشتى انواعه •

وثانيها : الصورة الفنية البديلة العقلية ويجسدها المجاز العقلي الحكمي •

وثالثها : الصورة الفنية البديلة التابعة ويؤدي عنها المجاز المرسل بمختلف اضربه •

ورابعها : الصورة الفنية البديلة المقارنة وترسمها الاستعارة التصريحية •

وخامسها : الصورة الفنية البديلة اللازمة وتستوي لدينا من الكناية خلال تقسيماتها المختلفة على اساس طبيعة المكنى عنه وخصائص الطرق الموصلة اليها •

وسادسها : الصورة الفنية المشخصة والمجسمة وتبني اركانها بوساطة الاستعارة المكنية والتخييلية •

الثامنة : أن الصورة الفنية في مفهومنا تقوم نائبة عن مسألة العلاقة التي لا بدّ أن تستقيم ذوقاً مستساغاً في أي موضوع من موضوعات البيان العربي ، وهي في هذه النيابة لا تنبتّ اوصالها عن الموروث في الدرس البلاغي العربي وانما تنمو في ضوئه وتفيض في دلالتها لتستوعب الحواس وسائر ملكات الانسان متراسلة متحدة •

التاسعة : أن الصورة الفنية العربية قد طاولت الازمان وسايرت البيئات محتفظة بأبنيتها اللغوية من غير خلل ومتطورة في موادها التصويرية من غير جمود ، فكانت اداة الأديب العربي في كل آن ومكان معبرة ومؤثرة •

العاشرة : أن انماط الصور الفنية العربية باصولها الموروثة وابعادها المعاصرة تصح معايير فكرية وفنية بين يدي الناقد وهو يتصدى لتحليل النص الأدبي من جوانبه المضمونية والشكلية والبنيوية جمعاء •

الحادية عشرة : يتعثر الشعر العربي لدى بعض الشعراء المعاصرين ــ بمظاهر من الخلل الفني : فاضت عليه من التقليد والتأثر والتأثير : نوافـذ فتحتها على الثقافة العربية المعاصرة معاول : جهل التراث ، والشعور بالنقص ، والسعي الى محو خصائص الامم الأصيلة لهذه العلة أو تلك •

الثانية عشرة : أن الصـورة الفنية رابطـة ينسجها الشاعر في جانبيها الشخصي والجماعي :ــ

فالصورة الفنية في جانبها الشخصي ــ هي : تجـربة الأديب وعاطفته وانفعاله وفكره وخياله وذوقه واحاسيسه التي تمثل ذاتيتـه المتميزة بشتى مصادرها : من امة نشأ على موروثها ، ومن بيئة عاش بين مظاهرها ، ومن زمان تقلب على ايدي ايامها ، ومن موقف فكري وفني اتخذه عن وعي وادراك •

والصورة في جانبها الجماعي تستمد موادها اللغوية من حياة الجماعة التي تسعى الى افهام افرادها والتأثير فيهم ، مما ينبغي عليها أن تكون مشرقةً وحيوية واصيلة : تمتاز بالوضوح غير التقريري وتنفرد بالجدة غير المستوردة وتمضي باصالة غير مستنسخة •

الثالثة عشرة : أن الصورة الفنية بمساحتها الشاملة بين يدي فنون الادب من شعر ونثر يمكن ان تتخصص في الدراسات الشعرية بمصطلح مرادف هو (التصوير الشعري) •

ومصطلح التصوير الشعري بهذا التخصص نقرره مما أكده الجاحظ من ان الشعر جنس من التصوير : ـ

فلفظ الجنس الذي يميز التصوير من الرسم والنحت نرى ان يتحدد بلفظ (الشعري) •

ومن هنـا فان مقومات الشعر التي نوه بها الجاحظ من اقامة الوزن واختيار الالفاظ وجودة السبك وكثرة الماء ـ تحدد ملامح مصطلح التصوير الشعري على أنه لا ينقل الى المتلقي ما تراه العينان في التصوير حسب ، وانما يجسد له ما يتناهى الى المتلقي بوساطة الحـواس الخمس وسائر ملكات الانسان ، فاذا التصوير الشعري حياة حقيقية •

الرابعة عشرة : ان ما صدر عنا في هذا البحث نظرات قد تصح حقائق وقد لا تصح اجتهاداً وهي في الحالتين تهدف الى اعادة دراسة التراث النقدي والبلاغي العربي بتجرد وموضوعية واصالة •

ما للمؤلف من كتب وبحوث رئيسة باللغة العربية

١ ـ كامران شاعر من كردستان : مطبعة كامران ، السليمانية ١٩٦٠م .

٢ ـ الدعوة الى الالتزام في شعرنا المعاصر بين اراء افلاطون ومقاييس قرآنية : مجلة زانكو العلمية ، الانسانيات ، المجلد الثالث ، العدد الاول ، السليمانية نيسان ١٩٧٧م .

٣ ـ تطوير تعليم اللغة العربية في منطقة الحكم الذاتي عوائقه والسبيل الى تذليلها ، مطبعة مديرية دار الكتب ، جامعة السليمانية ، السليمانية ١٩٧٧ .

٤ ـ قصائد معاصرة من شعر الخليج العربي بين الاصالة والتقليد في الصور الفنية . مجلة دراسات الخليج العربي ، عدد خاص اذار ١٩٧٧م .

٥ ـ الترابط الفني بين العرب والاكراد في قضية الاخاء والسلام ، مطبعة مديرية دار الكتب ، جامعة السليمانية ، السليمانية ١٩٧٨م .

٦ ـ المنهج القرآني وصياغة المصطلحات : القسم الاول ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، الجزء الاول ، المجلد الحادي والثلاثون بغداد كانون الثاني ١٩٨٠ م والقسم الثاني في المجلة نفسها ، الجزء الثالث المجلد الحادي والثلاثون بغداد تموز ١٩٨٠م .

٧ ـ من قضايا المرأة بين آيات قرآنية واتجاهات شعرية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٨١م .

٨ ـ البلاغة والتطبيق بالاشتراك مع الدكتور احمد مطلوب ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، الموصل ١٩٨٢م .

٩ ـ القرآن الكريم ومنهج البحث العلمي في التراث العربي ، مجلة المجمع

العلمي العراقي ، الجـزء الرابع ، المجلد الثالث والثلاثون ، بغـداد تشرين الاول ١٩٨٢م .

١٠ ـ من مشكلات اللغة الكردية وادبها ، مجلة المجمـع العلمي العراقي الجزء الثاني ، المجلد الرابع والثلاثون نيسان ١٩٨٣م .

١١ ـ القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الاغريق والعرب ، مجلة المجمـع العلمي العراقي ، الجزء الرابع ، المجلد الرابع والثلاثون ، بغـداد تشرين الاول ١٩٨٣م .

١٢ ـ منهجية الادب المقارن بين النقـد الاغريقي والتراث العربي ، مجلة المجمع العلمي ، الجزء الرابع ، المجلد السادس والثلاثون ، بغداد كانون الاول ١٩٨٥ م .

١٣ ـ لغة القرآن الكريم في موضوع الجريمة والعقاب ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، الجزء الثاني ، المجلد السابع والثلاثون بغـداد حـزيران ١٩٨٦م .

١٤ ـ قضايا شعرية معاصرة في تراث النقد الادبي العربي ، مجلة الشعر ، القاهرة العدد ٤٤ اكتوبر ١٩٨٦ .

مصـــادر البحث ومراجعه

١ ــ الاخبـار الطوال : الدينوري ، الطبعة الاولى ، دار احيـاء الكتب ١٩٦٠ .

٢ ــ الادب ومذاهبـه : د. محمد مندور ، الطبعة الثالثـة ــ دار الهنا للطباعة ــ مصر .

٣ ــ اساس البلاغة : الزمخشري ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٢ م .

٤ ــ اسرار البلاغة : عبدالقاهر الجرجاني ، الطبعة الثانيـة استانبـول ١٩٥٤ .

٥ ــ اصول النقد الادبي : احمد الشايب ، الطبعة السابعة ، مكتبة النهضة المصرية .

٦ ــ آفاق الشعر المعاصر : جمع غايتان بيكون ، ترجمة لجنة من الاساتذة الجامعيين ، منشورات عويدات بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٥م .

٧ ــ الامتاع والمؤانسة : ابو حيـان التوحيدي ، مطبعة لجنـة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢م .

٨ ــ انوار الربيع في انواع البديع : ابن معصوم المدني ، تحقيق شاكر هادي شكر ، النجف ١٩٦٨م .

٩ ــ الايضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني ، الطبعة الرابعة لبنان ١٩٧٥م .

١٠ ــ الايمان : ابن تيمية ، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر دمشـــق ١٩٦٠م .

١١ ــ البديع : عبدالله بن المعتز ، طبعة كراتشكوفسكي ، ليدن ١٩٣٥م .

١٢ ــ البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، بغداد ١٩٦٧م .

١٣ ــ البلاغة تطور وتاريخ : الدكتور شوقي ضيف ، القاهرة ١٩٦٥م .
١٤ ــ البلاغة والتطبيق : د. احمد مطلوب ود. كامل حسن البصير الطبعة الاولى ، مطبعة جامعة الموصل ١٩٨٢م .
١٥ ــ البيان العربي : د. بدوي طبانة ــ الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٦٨م .
١٦ ــ البيان والتبيين : الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٦٨م .
١٧ ــ التحــولات والهجــرة الى اقاليم النهار والليل : ادونيس ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥م .
١٨ ــ التعريفات : الشريف الجرجاني ، بيروت ١٩٦٩م .
١٩ ــ تمهيد في النقد الحديث : روز غريب ، بيروت ١٩٧١م .
٢٠ ــ ثــورة الشعر الحــديث من بودلير الى العصر الحاضر : الدكتور عبدالغفار مكاوي ، الهيئة العصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م .
٢١ ــ الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور : ضياء الدين بن الاثير الجزري مطبعة المجمع العلمي العراقي ــ بغداد .
٢٢ ــ جواهر البلاغة : احمد الهاشمي ، الطبعة الثانية عشرة ، دار احياء التراث العربي ، بيروت .
٢٣ ــ حنين العتبة : فؤاد رفقة ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ١٩٦٥ .
٢٤ ــ الحيوان : الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، الطبعة الثالثة بيروت ١٩٦٩م .
٢٥ ــ خزانة الادب : ابن حجة الحموي ، القاهرة ١٣٠٤هـ .
٢٦ ــ الخصائص : ابن جني ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢م .
٢٧ ــ الخطابة : ارسطوطالس ، تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة .

٢٨ ـ دراسات بلاغية ونقدية : الدكتور احمد مطلوب ـ دار الحرية للطباعة، بغـداد ١٩٨٠م .

٢٩ ـ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هلال القاهرة .

٣٠ ـ دلائل الاعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ، القاهرة ١٩٦١م .

٣١ ـ ديوان حميـد بن ثـور الهلالي : تحقيق الاستاذ عبدالعزيز الميمني القاهرة ١٩٦٥م .

٣٢ ـ ديوان سحيم عبد بني الحسحاس : تحقيق الاستاذ عبدالعزيز الميمني القاهرة ١٩٥٠ .

٣٣ ـ ديوان عبدالله بن رواحة : تحقيق الدكتور حسن محمـد باجودة ، القاهرة .

٣٤ ـ ديوان حسان بن ثابت شرح عبدالرحمن البرقوقي ، بيروت ١٩٧٨م .

٣٥ ـ ديوان كعب بن زهير : شرح السكري ، القاهرة ١٩٦٥ .

٣٦ ـ ديوان كعب بن مالك : تحقيق الدكتور سامي مكي العاني بغـداد ١٩٦٦ .

٣٧ ـ ديوان المازني : بمقدمة للعقاد مطبعة البوسفور ١٩١٤ .

٣٨ ـ ديـوان النابغة الذبياني : تحقيق فوزي عطـوي ، بيروت ، لبنان ١٩٦٩م .

٣٩ ـ ديوان بشار بن برد : جمع السيد محمد بدر الدين ، بيروت ١٩٦٣ .

٤٠ ـ ديوان كثير عزة : جمع وشرح الدكتور احسان عباس ، دار الثقافة، بيروت .

٤١ ـ ذكرى الحاضر : عبد الرحمن طهمازي ، دار الحرية للطباعة ، بغـداد ١٩٧٤م .

٤٢ ـ سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٥٣م .

٤٣ ــ سفر بين الينابيع : خالد على مصطفى ، مطبعة الاديب بغداد ١٩٧٢ .
٤٤ ــ شرح ديوان الحماسة : المرزوقي ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥١م .
٤٥ ــ شرح المعلقات التسع : ابو جعفر النحاس ، بغداد ١٩٧٣م .
٤٦ ــ شرح الحولية لديوان ابي تمام : تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان بيروت ١٩٧٨م .
٤٧ ــ شرح المعلقات السبع : الزوزني ، مكتبة المعارف ، بيروت .
٤٨ ــ شعر ابن المعتز : تحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي بغداد ١٩٧٨م .
٤٩ ــ الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، مصر ١٩٦٦م .
٥٠ ــ الشعراء يهجون الملوك : نبيل ياسين ، دار الحرية بغداد ١٩٧٨م .
٥١ ــ الصناعتين : ابو هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ١٩٥٢م .
٥٢ ــ الصورة الادبية : مصطفى ناصف ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٨م .
٥٣ ــ الصورة الشعرية : سي دي لويس ، ترجمة الدكتور احمد نصيف الجنابي واخرون ، الكويت ١٩٨٢م .
٥٤ ــ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : الدكتور جابر احمد عصفور ــ القاهرة ١٩٧٤م .
٥٥ ــ الصورة الفنية في شعر ابي تمام : عبدالقادر الرباعي ، الاردن ١٩٨٠م .
٥٦ ــ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : الدكتور نصرت عبدالرحمن ، الطبعة الثانية ، الاردن ١٩٨٢م .
٥٧ ــ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : الدكتور علي البطل ، الطبعة الاولى ، دار الاندلس ١٩٨٠م .
٥٨ ــ الصورة الفنية في المثل القرآني : الدكتور محمد حسين علي الصغير ، العراق ، دار الرشيد ١٩٨١م .

٥٩ ــ الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام واثر البيئة فيها : ساهرة عبدالكريم ، رسالة مخطوطة لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة بغداد ١٩٨٤م •
٦٠ ــ طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحي ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٨٢م•
٦١ ــ الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز : يحيى بن حمزة العلوي ، القاهرة ١٩١٤م •
٦٢ ــ العقد الفريد : ابن عبدربه ، القاهرة ١٩٤٠م •
٦٣ ــ العمدة : ابن رشيق القيرواني : الطبعة الثالثة ، مصر ١٩٦٣م •
٦٤ ــ العين : الفراهيدي ، تحقيق الدكتور عبدالله درويش ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٧م •
٦٥ ــ عيار الشعر : ابن طباطبا العلوي ، القاهرة ١٩٥٦م •
٦٦ ــ فن الشعر : الدكتور احسان عباس ، دار بيروت ١٩٥٥م •
٦٧ ــ فن الشعر : ارسطوطالس : ترجمة عبدالرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م •
٦٨ ــ فنون بلاغية : الدكتور احمد مطلوب ، الكويت ، ١٩٨٥م •
٦٩ ــ الفوائد المشوق الى علوم القرآن وعلم البيان : ابن قيم الجوزية الطبعة الاولى ، القاهرة ١٣٢٧هـ •
٧٠ ــ الفهرست : ابن نديم ، مطبعة الاستقامة ــ القاهرة •
٧١ ــ القاموس المحيط : الفيروز آبادي ، الطبعة الخامسة ، مصر ١٩٥٤م •
٧٢ ــ قضايا النقد الادبي والبلاغة : الدكتور محمد زكي العشماوي ، مطبعة الوادي ، الاسكندرية •
٧٣ ــ الكتاب : سيبويه : دار العلم ١٩٦٦م •
٧٤ ــ الكشاف : الزمخشري ، القاهرة ١٩٥٣م •
٧٥ ــ لسان العرب : ابن منظور ، بيروت •

٧٦ ـ المثل السائر : ابن الاثير ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة •
٧٧ ـ مجاز القرآن : ابو عبيدة : تحقيق الدكتور فؤاد سـزكين القاهرة ١٩٥٥م •
٧٨ ـ المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا : فيليب ڤان تيغيم : ترجمة فريد انطونيوس ، بيروت ١٩٦٨م •
٧٩ ـ المزهر في علوم اللغة وانواعها : السيوطي ، الطبعة الثالثة ، القاهرة •
٨٠ ـ المسرح والمرايا : ادونيس ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٦٨ •
٨١ ـ مشكلة الفن : الدكتور زكريا ابراهيم ، مطبعة دار الطباعة الحديثة •
٨٢ ـ معجم مقاييس اللغة : ابن فارس ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٦٩م •
٨٣ ـ مفتاح العلوم : السكاكي ، القاهرة ١٩٣٧م •
٨٤ ـ المقـدمة : ابن خلدون ، بيروت ، دار العودة ١٩٨١م •
٨٥ ـ مقدمة في النقد الادبي : علي جـواد الطاهر ، مطبعة سـامي الفنية الحديثة ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م •
٨٦ ـ من حديث الشعر والنثر : الدكتور طه حسين ، الطبعة التاسعة ، مطبعة نهضة مصر القاهرة •
٨٧ ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء : حازم القرطاجني ، تونس ١٩٦٦م •
٨٨ ـ الموازنة : ابو القاسم الحسن بن بشر الامدي ، الطبعة الاولى مطبعة حجازي ـ القاهرة ١٩٤٤م •
٨٩ ـ النثر الفني في القرن الرابع الهجري : الدكتور زكي مبارك ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٥٧م •
٩٠ ـ النقد الادبي : الدكتور داود سلوم ، بغداد ١٩٦٧م •
٩١ ـ النقد الادبي : احمد امين ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦٣م •
٩٢ ـ النقد الأدبي الحديث في مصر نشأته واتجاهه : الدكتور كمال نشأت منشورات المنظمة العربية للثقافة والعلوم ١٩٨٣م•

٩٣ ــ نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، القاهرة ١٩٦٣م ٠
٩٤ ــ النهاية في غريب الحديث والاثر : ابو السعادات المبارك محمد بن محمد (ابن الاثير الجوزي) تحقيق المزاوي الطناحي ، القاهرة ١٩٦٣م٠
٩٥ ــ وردة البحر : كمال سبتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠م ٠
٩٦ ــ وطن لطيور الماء : علي جعفر العلاق ، مطبعة الغري الحديثة نجف ١٩٧٥م ٠
٩٧ ــ وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي الدكتور محمد النويهي ــ مطبعة الرسالة ١٩٦٧م ٠

المحتــوى

الصفحة

الصفحة

الباب الثاني

دراسة الصورة

١٢١ ــ ١٧٣

الصفحة

لصفحة

الصفحة

الصفحة

الباب الرابع

البيان العربي والصـورة الفنية

٢٥٩ ـ ٣٤١

الصفحة

الصفحة

الباب الخامس

الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية

٣٤١ ــ ٤٢١

الصفحة

الصفحة